

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему

**Индивидуально-авторские символические значения в языке
произведений Е. Водолазкина и Г. Яхиной**

основная образовательная программа магистратуры
по направлению подготовки 45.04.02
«Лингвистика»

Исполнитель:
Обучающийся 2 курса
образовательной программы
«Русский язык и русская
культура
в аспекте русского языка как иностранного»

очной формы обучения

Басова Татьяна Сергеевна

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент Афанасьева Н. А.

Рецензент:
к.ф.н., академический директор
ЧОУ ДПО «Державинский институт»
Молодых Е. В.

Санкт-Петербург

2018

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Символ как одна из категорий современной художественной прозы	9
1.1. Понятие символа и основные вопросы терминологии.....	9
1.1.1. Вопросы толкования символа.....	9
1.1.2. Символ в системе смежных категорий	12
1.1.3. Классификация символов в исследовательской литературе. Традиционные и индивидуально-авторские символы.....	16
1.1.4. Процесс символизации и типы контекстов	21
1.2. Вопросы изучения языка художественной литературы.	24
1.2.1. Своеобразие языка художественной литературы.....	24
1.2.2. Особенности языка современной российской прозы.....	27
1.2.3. Особенности идиостилей Е. Водолазкина и Г. Яхиной.....	30
Выводы.....	33
Глава 2. Способы создания и обновления символических значений в языке романов современных российских писателей Е. Водолазкина и Г. Яхиной ..	35
2.1. Обновление традиционных символов	35
2.2. Индивидуально-авторские символы, вынесенные в заглавия произведений.....	38
2.2.1. Символизация лексемы <i>авиатор</i>	38
2.2.2. Символизация выражения <i>открывать глаза</i>	51
2.3. Индивидуально-авторские символические значения в языке произведений Е. Водолазкина и Г. Яхиной.....	55
2.3.1. Символизация архетипического образа (<i>яйцо</i>).....	55
2.3.2 Символизация знака эпохи (<i>колбаса</i>)	64
Выводы.....	71

Заключение	73
Список использованной литературы:	76

Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена рассмотрению способов создания индивидуально-авторских символических значений в языке произведений современных российских писателей.

Символ – одна из наиболее сложных категорий, изучаемая разными науками. К символу обращается философия, этнография, психология, семиотика, литературоведение и, конечно, лингвистика.

Высокий интерес современной лингвистики к исследованию вопросов символа является подтверждением недостаточной изученности данной категории. На данный момент представлено множество определений символа, однако ни одно из них не является релевантным для всех областей лингвистического знания. Понятие «символ» часто соотносится со смежными категориями, такими как символическое значение слова, знак, образ, троп.

Процесс приобретения словом символического значения находится в тесной взаимосвязи с процессом развертывания текста. Б. А. Ларин писал о необходимости при изучении художественной речи «обнаружить семантические обертоны, то есть те смысловые элементы, которые нами воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи, а образуются из совокупности слов» [Ларин, 1973: 36].

Представляется важным систематизировать имеющиеся точки зрения на проблему толкования символа, чтобы определить специфику данной категории и описать основные способы создания символа в художественном тексте. В данной работе внимание сосредоточено не только на символах традиционных для русской литературы вообще и их обновлении, но и на индивидуальных символах, создаваемых в текстах произведений современных писателей. Изучение и типологизация такого рода символов позволит выявить тенденции, характерные для языка современной российской литературы.

Для изучения способов создания символического значения в слове и роли категории символа в художественном тексте были выбраны два романа современных российских писателей.

Роман «Авиатор» написан петербургским писателем Е. Г. Водолазкиным в 2016 году. В этом же году роман был удостоен премии «Большая книга». Роман «Зулейха открывает глаза» – дебютное произведение татарской писательницы Гузель Яхиной, написанное на русском языке. Роман был издан в 2014 году, а в 2015 получил сразу две премии: «Большая книга» и «Ясная Поляна». Эти произведения описывают один временной период (первая половина XX века) и повествуют о героях, которые вынужденно оказались в новых жизненных условиях.

Современная художественная проза является материалом для обучения инофонов, однако индивидуально-авторские символические значения в языке произведений современных писателей представляют особую трудность для иностранцев, изучающих русский язык. Умение распознавать символы в тексте и определять их смысл может во многом помочь не только пониманию определенного текста, но и русской культуры в целом.

Таким образом, **актуальность** данной работы обусловлена значимостью и специфичностью символов в национальной культуре, сложностью данной категории для носителей языка и иностранных студентов, а также недостаточной изученностью традиционных и индивидуально-авторских символических значений в языке современной российской прозы.

Объектом исследования являются лексические единицы с символическим значением.

Предметом – способы создания индивидуально-авторских символов и способы обновления традиционных символов в языке романов Е.Г. Водолазкина «Авиатор» и Г.Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

Цель работы – выявить, описать и сопоставить способы формирования индивидуально-авторских символических значений и обновления

традиционных символов в текстах романов Е. Г. Водолазкина «Авиатор» и Г. Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза». Для достижения указанной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. разработать терминологическую базу исследования, определить понятие «индивидуально-символическое значение слова»;
2. выявить значимые для исследуемых произведений лексические единицы с индивидуально-символическим значением в тексте романов;
3. представить классификацию слов с символическим значением в текстах названных произведений;
4. выявить способы создания индивидуально-авторских символических значений и способы обновления значений традиционных символов в романах Е. Водолазкина «Авиатор» и Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза»;
5. выявить и сопоставить особенности обращения к традиционным символам, их способы обновления; а также особенности создания индивидуально-авторских символических значений в языке романов Е. Г. Водолазкина «Авиатор» и Г. Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

Научная новизна заключается в исследовании, описании и сопоставлении способов формирования индивидуально-авторских символических значений и обновления традиционных символов в текстах романов Е. Г. Водолазкина «Авиатор» и Г. Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

Материалом исследования послужили тексты романов Е. Г. Водолазкина «Авиатор» и Г. Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

Методы и приемы исследования: описательный метод, метод семантического анализа, метод контекстуального анализа, метод стилистической характеристики, прием направленной выборки материала, сравнительно-сопоставительный прием.

Гипотеза исследования состоит в том, что проведенный анализ позволит выявить значимые для произведений лексические единицы с символической семантикой, а также описать способы создания

индивидуально-авторских символов и обновления традиционных символов в языке романов Е. Г. Водолазкина и Г. Ш. Яхиной.

Теоретическая значимость работы может заключаться в том, что данное исследование позволит уточнить термин «символ» и понятие «индивидуально-авторское символическое значение» для использования его в рамках лингвистического исследования художественного текста, а также определить значимость категории символа и описать способы создания индивидуально-авторских символических значений в языке современной российской прозы.

Практическая ценность работы заключается в том, что результаты исследования могут быть использованы в теории и практике преподавания лексикологии, стилистики, культуры речи и при обучении анализу художественного текста русских и иностранных студентов-филологов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Индивидуально-авторским значением является как новое значение, которое было привнесено автором в традиционный символ, так и символическое значение, создаваемое в тексте произведения в слове, не являющемся символом в языке и культуре (переносное значение которого не фиксируется толковыми словарями).
2. В процессе формирования индивидуально-авторского символического значения слова значимы частотность его повторения в тексте произведения, расположение в наиболее важных местах в структуре текста (вынесение в эпиграф, заглавие, абсолютное начало текста или его конец), наличие или отсутствие синонимических и антонимических связей, а также чувственно-воспринимаемое образное начало, создаваемое как в минимальном контексте, так и в контексте всего произведения.
3. Среди слов-символов с индивидуально-авторским значением в языке произведений Е. Г. Водолазкина и Г. Ш. Яхиной можно выделить, во-первых, лексемы, символическое значение которых восходит к традиционному для поэтического языка тропу (метафоре, сравнению, эпитету), во-вторых, слова

с архетипическим культурным значением, в-третьих, лексемы, которые становились знаками в определенное историческое время, в-четвертых, слова, которые в общем языке в начале XXI века являются устаревшими, но были неологизмами в начале XX века; в-пятых, символизируется не отдельное слово, а целое выражение.

4. В языке романов Е. Г. Водолазкина и Г. Ш. Яхиной можно выделить как общие тенденции при обновлении / создании символического значения – обращение к овеянному традицией символу и обновление его содержания, так и индивидуальные.

Структура исследования: работа включает в себя введение, две главы, заключение.

В первой главе рассматриваются спорные вопросы в толковании категории символа, выявляются связи символа с другими смежными категориями, дается определение индивидуально-авторского символического значения, рассматривается роль контекста в процессе символизации, а также описываются особенности языка художественной литературы.

Во второй главе с опорой на научную литературу были определены критерии выявления символических значений слова в художественном тексте, представлены и описаны основные способы создания индивидуально-авторских символов и способы обновления значений традиционных символов в текстах романов Е. Г. Водолазкина «Авиатор» и Г. Ш. Яхиной «Зулейха открывает глаза».

Глава 1. Символ как одна из категорий современной художественной прозы

1.1. Понятие символа и основные вопросы терминологии

1.1.1. Вопросы толкования символа

Символ достаточно сложная категория, вопросами изучения которой на протяжении долгих лет занимались многие науки: философия, психология, логика, литературоведение и, конечно, лингвистика.

Важно отметить, что универсального определения символа не существует. О сложности и неоднозначности символа говорят многие ученые, работающие в рамках гуманитарных наук. Например, А. Ф. Лосев отмечает, что «понятие символа является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых» [Лосев, 1995: 36]. В своей работе «Знак. Символ. Миф» ученый пишет: «термин символ, по разного рода причинам, потерял в настоящее время всякое ясное содержание» [Лосев, 1982: 439].

Ю. М. Лотман вовсе отказался от попытки дать общее определение данной категории, предлагая решать эту проблему применительно к частным задачам, так как «природа механизмов, на основе которых создается и используется символический объект в самых разных знаковых системах, исключительно трудно сводится к какому-нибудь инварианту» [Лотман, 2001: 240].

Специфика категории символа привела к тому, что в каждой области знаний для решения тех или иных задач было предложено свое определение. По мнению Ю. М. Лотмана, символ регулярно обретает новое значение, которое отвечает потребностям частной семиотической системы: «Даже если мы не знаем, что такое символ, каждая система знает, что такое «ее» символ, и нуждается в нем для работы семиотической структуры» [Лотман, 2001: 240]. Понятие символа раскрывается описательно, в наборе признаков, качеств и свойств, которые исследователю представляются релевантными.

Таким образом, разнообразие наук, оперирующих понятием символ, привело к такому же разнообразию определений.

В области философии символ активно изучался многими исследователями. А. Ф. Лосев определяет символ как «идейную, образную или идейно-образную структуру, содержащую в себе указание на те или иные отличные от нее предметы, для которых она является обобщением и неразвернутым знаком» [Лосев, 1995: 35]. Для данного исследователя особенно важно наличие в символе идеи, обобщением которой и является тот или иной символ. Следовательно, в основе любого символа лежит идея, а сам символ служит лишь посредником для ее передачи.

В трудах С.С. Аверинцева, занимающегося изучением символа с точки зрения литературоведения, можно найти следующее определение: символ художественный, являясь категорией эстетики «расширительно» «есть образ, взятый в аспекте своей знаковости и ...он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» [Аверинцев, 1971: 826].

В. Е. Хализеву удалось выделить следующие основные признаки символа: «обладает смысловой глубиной; наделен смысловой перспективой; не дешифруется простым усилием рассудка; неотделим от структуры образа; не существует в качестве некой рациональной формулы; он тем содержательнее, чем более многозначен и каждое частное явление-символ дает целостный образ мира» [Хализев 1999: 398].

Лингвистика рассматривает символ как особый знак. В «Словаре лингвистических терминов» символ определяется как «знак, связь (связанность) которого с данным референтом является мотивированной» [Ахманова, 1996: 404]. А в «Словаре лингвистических терминов» под редакцией Т. В. Жеребило уточняется, что символ как знак может иметь разную природу: «вещественную, графическую или звуковую» [Жеребило, 2010: 322].

Рассмотрение символа в области лингвистики проходило в рамках лингвистической стилистики в работах А. А. Потебни, Л. Н. Веселовского и В. В. Виноградова в XIX-XX веках. Анализ художественного текста, основанный на принципе «комбинаторного приращения смысла слова», характерный и для символа, широко освещался в работах Б.А. Ларина. [Ларин, 1974: 84].

Далее рассмотрением вопросов символа в художественных и поэтических текстах занимались Н. Д. Арутюнова, Н. А. Кожевникова, Л. З. Зельцер и многие другие.

В работах современных лингвистов значимо понятие символического значения слова. Его часто используют наряду с термином «символ» в качестве синонима. Символическое значение рассматривалось многими авторами, примерами могут служить работы А. А. Потебни, В. А. Масловой, А. В. Медведевой и многих других.

В частности М. А. Кривоносова определяет символическое значение как «некоторый глубинный смысл в значении слова, реконструируемый в рамках определенной культурной парадигмы» [Кривоносова, 2014: 61]. А. В. Алексеев отмечает, что символическим значением принято считать «такое коннотативное вторичное значение, которое не обладает мотивированной связью с первичным денотативным значением» [Алексеев, 2016: 3].

Можно сказать, что символ и символическое значение слова во многих работах являются взаимозаменяемыми терминами, следовательно, эти термины сосуществуют в тексте одной работы. В данном исследовании термины «символ» и «символическое значение слова» также считаются синонимичными.

1.1.2. Символ в системе смежных категорий

В научной литературе символ рассматривается в системе смежных категорий, таких как знак, образ, метафора, аллегория и многих других.

Как уже было отмечено, в лингвистических теориях определение символа часто дается через знак. Даже само слово символ «происходит от греческого “знак”», на что указывается в «Этимологическом словаре русского языка» М. Фасмера [Фасмер, 1987: 602].

Однако, А.В. Медведева полагает, что символ является знаком «особого рода, обладающим изоморфными (заместительными) свойствами, то есть он повторяет черты того предмета, который символизирует» [Медведева, 2000: 31].

Отличия знака от символа в своих работах подчеркивает Н. Д. Арутюнова. Исследователь полагает, что одно из различий этих категорий лежит в том, что знак «выполняет коммуникативную функцию, он напрямую связан с прагматикой», его «смысл должен быть конкретен», символ же не имеет адресата, он «некоммуникативен», но является вместилищем «высшей, сверхъестественной силы». «Символ всегда поднят над человеком, задавая программу действий и модель поведения, а знак служит в руках человека орудием коммуникации и регулирования практических действий» [Арутюнова, 1988: 162].

Соотношение понятий символ и образ выражается в том, что образ – основа символа, именно из художественного чувственно-воспринимаемого образа рождается символ. Н. Д. Арутюнова считает, что «образ и символ способны относиться сразу к двум планам: выражение и содержание». Она называет их «двусторонними» понятиями [Арутюнова, 1988: 147].

В художественном тексте образы создаются включением слов с предметной семантикой, которые и позволяют читателю визуализировать пространство, воспринимать его всеми возможными чувствами – зрением, слухом, обонянием и даже на ощупь. По мнению исследователя, образ может развиваться в двух направлениях: стать метафорой или символом. При

переходе в метафору упрощается значение образа, а в процессе символизации – форма [Арутюнова, 1990: 84]. Н. Д. Арутюнова рассуждает и о мотивации такого перехода: «Переход к метафоре вызван семантическими нуждами и заботами, переход к символу определяется факторами экстралингвистического порядка» [Арутюнова, 1990: 84].

Н. Ф. Алефиренко полагает, что образность – одна из важнейших черт символа. Тем не менее, стоит отметить, что образ в своей смысловой структуре может содержать множество второстепенных, случайных признаков, обусловленных его вещественностью и особенностями человеческого взаимодействия с данным объектом. Символы же устанавливают достаточно определенные границы понимания человеком ценностно-смыслового пространства своего языка [Алефиренко, 2010: 188]. Таким образом ученый подтверждает мысль о том, что переход к символу упрощает форму образа, убирает все лишнее.

Е. Ю. Харитоновна разделяет мнение о том, что образ является основой символа. В своей статье она пишет: «Символ рождается из образа тогда, когда сигнификат последнего достигает высшей степени обобщенности и начинает условно выражать определенный, не связанный с ним абстрактный смысл» [Харитоновна, 2014: 4]. А значит, символ – это высшая точка абстрагирования, в которой конкретный предметный образ поднимается над своим физическим воплощением.

По мнению С. С. Аверинцева, символ позволяет образу выходить за собственные пределы, сливаясь, они образуют смысловое единство, но остаются каждый в своих границах. «Предметный образ и глубинный смысл предстают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (поскольку смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой, так что в напряжении между ними и раскрывается символ» [Аверинцев, 1985: 378-379].

В свою очередь И. А. Власевская делит процесс восприятия символа на два этапа «сначала - чувственное, живое восприятие, сенсорное», то есть непосредственно связанное с восприятием образа; потом — «интеллектуальное наполнение дополнительными значениями. Если есть, чем дополнить, это и есть символ» [Власевская, 2009: 66]. Можно сказать, что именно наличие второго этапа при восприятии и создает символ, первый же этап характерен только для образа. Это подтверждают и слова Н. Д. Арутюновой: «Образ же не идет дальше расширения и обобщения своего исходного значения, качественно нового содержания он не выражает» [Арутюнова, 1988: 149].

А. Д. Григорьева в работе «Поэтическая фразеология Пушкина» пишет, что символ произошел из образа «благодаря такой спаянности образа с уподобляемым ему предметом, что уточняющая функция наименования предмета стала лишней» [Григорьева, 1969: 9].

Исходя из этого, можно заключить, что «любой художественный символ есть художественный образ, но не всякий художественный образ является символом» [Колодина, 1996: 41]. С. С. Аверинцев вовсе полагает, что всякий образ можно считать в какой-то мере символом [Аверинцев, 1985: 147].

Н. А. Кожевникова полагает, что частотное сопоставление символа с «одноплановыми» тропами (метафора, олицетворение, аллегория...) «объясняется тем представлением, что символическое употребление формируется в конкретном тексте». Так как символ расширяет значение слова средствами «иносказания», то, по мнению автора, «любой троп может вступать в контакты с символом, участвуя в формировании затекстовых смыслов». Исследователь называет символ «универсальным» тропом, который «может сочетаться с любым набором художественных средств, формирующих образную структуру текста» [Кожевникова, 1986: 14].

Метафора, как и образ, рассматривается многими учеными в качестве одного из способов создания символа. По мнению А. В. Медведевой, их

роднит «ассоциативная природа» [Медведева, 2000: 31]. На самом деле ранее уже отмечалось, что в основе обеих категорий лежит образ.

Переход от образа к метафоре упрощает содержание образа, в случае с символом упрощается форма. По замечанию Н. Д. Арутюновой, метафора отличается от символа тем, что она «не вычленяет абстрактных признаков и качеств, а выявляет смысловой образ самого предмета». Так, метафора лишь способствует возникновению символа, участвует в процессе его создания, а значит «нельзя считать эти понятия взаимозаменяемыми» [Арутюнова, 1990: 84]. При рассмотрении процесса символизации в художественном тексте, ученый отмечает, что ключевая метафора текста обретает значение символа. [Арутюнова, 1990: 87].

В функциональном плане отличие символа от метафоры заключается в том, что «благодаря своей эмоциональности, символ приобретает черты императивности, метафора же их лишена» [Арутюнова, 1990: 87].

Е. В. Сергеева вводит термин «метафора-символ», подчеркивая их «семантическую и генетическую близость». Исследователь понимает символ как «слабо мотивированное (лингвистически) употребление слова, принятого для обозначения одного понятия (чаще конкретного) для обозначения другого понятия (чаще отвлеченного)». Отличия метафоры и символа она видит в том, что метафора является «бинарной системой», а символ выражен одним словом, при этом метафора имеет определенное значение, а символ многозначен. Метафора-символ понимается как «бинарная синтагма, обладающая многозначностью» [Сергеева, 1990: 58-59].

Несомненно, важно сопоставление символа и аллегории. «Нигде смысл слова *символ* не предстает с такой ясностью, как при противопоставлении символа и аллегории» [Тодоров, 1998: 232].

Е. Ю. Харитонова полагает, что аллереорию и символ можно определить как знаки, «объединенные общей способностью репрезентировать или обозначать нечто». «При этом аллегория, – добавляет автор, – транзитивна, а символ нетранзитивен. Соответственно, символ ориентирован на восприятие

и понимание, а аллегория только на понимание» [Харитонов, 2014: 6]. Н. Н. Попова подчеркивает: «Аллегория выражает нечто непосредственно, ее смысл раскрывается с помощью некоего предмета-атрибута» [Попова, 2003: 237]. Для символа функция обозначения вторична, в нем важно глубинное содержание.

С. С. Алефиренко считает, что «символ и аллегория дополняют друг друга семантически, создавая тем самым образное единство». Символическое значение, по его мнению, возникает на основе «живых» ассоциаций, аллегорическое значение создается и распознается «по заданной схеме», аллегория не позволяет выходить за пределы установленных рамок [Алефиренко, 2010: 190].

Таким образом, символ более свободная для интерпретации категория, он не поддается однозначной трактовке, как аллегория. Эту мысль можно подтвердить и словами Ц. Тодорова: «Аллегория в большей мере условна и может быть немотивированна, символ принадлежит сфере естественного. Тем самым подчеркивается рациональный характер аллегии, противопоставляемый интуитивной природе символа» [Тодоров, 1998: 237].

Рассмотрение символа в системе этих смежных категорий показывает, что символ является результатом их развития и усложнения. Образная основа позволяет символу аккумулировать все свои значения в одном слове. Эти значения множатся благодаря метафорическим или аллегорическим переносам. Можно сказать, что категории, с которыми принято сопоставлять символ, участвуют в его создании.

1.1.3. Классификация символов в исследовательской литературе.

Традиционные и индивидуально-авторские символы

Большинство исследователей, разрабатывающих теорию символа, разделяют их на два типа: индивидуально-авторские и традиционные.

Считается, что традиционные символы имеют тесную связь с культурой, мифами и мировоззрением народа, а соответственно и с языковой картиной мира. А. П. Сковородников писал, что мифы, символы «есть словесные ярлыки, как понятия и стоящие за ними феномены, относясь к сфере мировоззрения и идеологии, репрезентируют и в то же время формируют картину мира как отдельного человека, так и того социума». По словам ученого, «миф есть глубинное содержание символа, понятого в качестве реальности. Символы культуры многозначны, разнообразны и иносказательно выражают определенное содержание, которое составляет существо ценностей, норм, идеалов конкретной культуры» [Сковородников, 2016: 244]. Соответственно, общекультурные или традиционные символы аккумулируют представления людей, сложившиеся с течением времени, и выражают их одним словом.

Л. З. Зельцер называет традиционные символы «каноническими», по его мнению «в роли канонического символа выступают слова, освещенные культурной традицией (мифологемы, поэтизмы и т.д.)» [Зельцер, 1990: 15].

А. А. Потебня связывает происхождение символов с ходом эволюции языка и мышления. По его мнению, слова постепенно утрачивают свою внутреннюю форму (этимологическое значение). Символы же, которые используются в народной поэзии, призваны восстановить внутреннюю форму слова, что достигается частотностью их употребления. Ученый считает, что один и тот же символ может содержать в себе «самые разнообразные представления, вплоть до противоположных». Он утверждает, что «многозначность является естественным свойством символа и только с точки зрения языка можно привести символы в порядок, согласный с воззрениями народа, а не с произволом пишущего» [Потебня: 1989: 289]. Язык сам подсказывает читателю или слушателю правильное значение символа, помогает выбрать из множества правильное. Таким образом, можно сказать, что значения и смыслы традиционных символов живут в сознании народа.

Стоит обратить внимание на то, что оказываясь в структуре текста, традиционные символы менее зависимы от контекста произведения в целом, их распознавание во многом обеспечено общекультурным фоном, который распознает или, по крайней мере, должен распознать читатель. Это подтверждается словами Е. Ю. Харитоновой: «Символ олицетворяет культурный опыт целого народа, а не отдельного индивида и выступает как высшая форма знания» [Харитоновая, 2014: 4]. Автор также полагает, что данные символы закладываются в сознание человека еще в детском возрасте и проходят с ним через всю жизнь, дополняясь ассоциациями из его личного опыта.

По мнению В. А. Масловой, каждый носитель языка склонен к употреблению таких символов в речи, соответственно они появляются и в художественном тексте: «Каждый человек способен говорить на языке символов и понимать его, этот язык не нужно учить, его распространение не ограничивается какими-то группами людей, потому что символ имеет архетипическую природу и передается нам на бессознательном уровне» [Маслова, 2001: 101]. Следовательно, люди часто неосознанно употребляют традиционные символы в своей устной или письменной речи, в то же время их адресат без труда их распознает и дешифрует.

Тем не менее, стоит отметить, что и общекультурные символы подвержены определенному влиянию автора, использовавшего их. Традиционный символ может даже перейти в разряд авторских, если к его привычному значению добавилось дополнительное, коннотативное, которое стало основным в определенном тексте. Например, И. А. Власевская отмечает, что «авторская символика – символика, обогащающаяся авторскими коннотациями» [Власевская, 2009: 66]. Следовательно, автор может использовать традиционный символ, но в его тексте значение символа дополняется или наоборот упрощается, за счет актуализации только некоторых сем.

По мысли О. Р. Темиршиной, главная особенность «символических систем» заключается в «смысловой избыточности, которая позволяет не только надежно сохранять информацию, но и порождать новую». Именно эта способность символов позволяет им так долго существовать и оставаться актуальными [Темиршина, 2009: 3]. Эта же способность позволяет традиционным символам принимать в контексте дополнительные значения, добавляемые автором того или иного произведения.

Ю. М. Лотман отмечает, что «смысловые потенции символа всегда шире их реализации в данном контексте: связи, в которые вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывают всех его смысловых валентностей. Это и образует тот смысловой резерв, с помощью которого символ может вступать в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение». Автор полагает, что «природа символа идеальна, комплексна и уникальна», и поэтому не всегда интерпретация символа в художественном тексте согласуется с трактовкой значения данного символа вне текста [Лотман, 1992: 87].

Таким образом, можно зафиксировать переходную ступень, когда традиционный символ попадает в зависимость от контекста и обретает дополнительные авторские смыслы. В этом случае символ нельзя назвать собственно традиционным или собственно авторским.

Собственно индивидуально-авторские символы распознать в тексте несколько сложнее, так как они не вызывают такой сильный отклик в сознании носителей языка и культуры. Следовательно, автору необходимо создать определенные условия, чтобы конкретный художественный образ актуализировался в сознании читателя и привел его к значению символа.

По мнению Л. З. Зельцера, индивидуально-авторский символ «тесно слит с чувственным образным слоем художественного произведения, то есть со стилем» [Зельцер, 2001: 17]. Можно сказать, что сама принадлежность произведения к художественному стилю заставляет читателя искать

дополнительные значения, помогает распознать символы. По словам исследователя, в роли авторского («контекстуального») символа может выступать «нейтральное, обыденное слово, которое, обогащаясь контекстом, обретает статус символа» [Зельцер, 1990: 15].

И. А. Власевская считает, что в ситуации употребления индивидуально-авторского символа «художник не показывает вещи, а лишь намекает на них, заставляет нас угадывать смысл неясного, раскрывать тайные смыслы, иначе говоря, выражает свой стиль посредством символа. Поэтому умение прочитывать в символе все его черты поможет увидеть то индивидуальное личностное наполнение, которое привнесено авторским сознанием» [Власевская, 2009: 66]. В этом случае сама личность автора играет важную роль в насыщении слова смыслами и возвышении его до символа. Если читатель окажется способен распознать символ, то ему станут доступны не только «тайные смыслы», но и концептуальная информация, заложенная в текст автором.

Предлагаются и другие классификации символов. Например, Л. З. Зельцер считает, что можно выделить три типа символа: «универсальный-дискурсивный, выразительный и суггестивный». Между собой они отличаются степенью многозначности и «развеществления». Универсально-дискурсивный символ обладает наименьшей степенью многозначности, «его многозначность конечна и определима». Выразительный и суггестивный символ безграничны в своей многозначности, однако обладают разной степенью развеществления. «Суггестивный символ – предел развеществления» [Зельцер, 1990: 13-15].

Таким образом, с учетом существующих взглядов на символ, символическое значение слова и индивидуально-авторские символы, в данной работе под индивидуальным символическим значением понимается как новое значение, которое было привнесено автором в традиционный символ, так и символическое значение, создаваемое в тексте произведения в

слове, не являющемся символом в культурной традиции (переносное значение которого не фиксируется толковыми словарями).

1.1.4. Процесс символизации и типы контекстов

Многие исследователи останавливались на вопросе: каким же образом слово приобретает черты символа? Считается, что символ создается при помощи разного рода переносов. Например, И.А. Власевская полагает, что большинство символов строится на основе метафоризации, однако «существуют символы, основанные на любого рода соответствиях» [Власевская, 2009: 67]. Такими соответствиями могут быть ассоциативные, метонимические и аллегорические переносы. В. В. Колесов также выражает мнение, что «символ является основным образным средством, представленным как предельная степень развития метафоры или, напротив, как нераскрытая метафоричность семантически синкретичного слова» [Колесов, 2002: 248].

М. В. Никитин в «Курсе лингвистической семантики» рассматривает символизацию как особый случай семиотизации. Термин «символ», по мнению ученого, означает «вещь или ее изображение в функции обозначения того, с чем она ассоциативно соотносится за счет ее импликационных, аналогических и гипер-гипонимических связей» [Никитин, 1996: 191]. По его мнению, «символ может возникать на импликационной (метонимической), аналогической (метафорической), гипер-гипонимической или комплексной основе с различным вектором ассоциаций» [Никитин, 1996: 191].

Данная точка зрения соотносится с мнениями В. В. Колесова и И. А. Власевской. Все эти исследователи единодушны в том, что слово обретает значение символа в результате соотнесения его значения с понятием, явлением или идеей, которое мотивированно разного рода связями: при помощи ассоциаций, аллегорий, метонимий и метафор.

М. В. Никитин подробно объясняет процесс символизации, выделяя в нем три этапа. «Для процесса символизации характерны несколько ступеней: 1) семиотизация вещей; 2) символ материализует предметный образ, образ своего денотата; 3) символ дает возможность овладевать абстрактными, недоступными чувственно-наглядному представлению понятиями посредством перевода их в область простых, конкретных, чувственно-осознаваемых смыслов, он возвращает абстракции к их первичной предметной основе» [Никитин, 1996: 194].

Тем не менее С. Т. Золян считает, что в таком ключе символизацию можно рассматривать, только основываясь на постулате «слово всегда имеет значение» [Золян 2016: 81]. С другой стороны, можно предположить, что «слово не имеет одного определенного значения, оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но и разные краски» [Тынянов 2004: 58]. В таком случае слово будет обретать свое значение в контексте, а значит, и символизация будет осуществляться контекстуальными средствами.

В. В. Виноградов пишет: «В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого» [Виноградов 1959: 234].

Б. А. Ларин отмечает, что ведущей характеристикой художественной речи является «комбинаторное приращение смысла», то есть «тех дополнительных неповторимых семантических нюансов, которые получает слово в контексте, когда на коммуникативную функцию накладывается эстетическая» [Ларин, 1973: 84]. Именно такое «приращение смысла» характерно для процесса создания символа в художественном тексте.

Н. А. Кожевникова считает контекстное окружение важным для символа, так как «особенность символа в том, что его смысл, как правило, не выводится из языкового значения слов. В ряде случаев непосредственное окружение слова строится так, что указывает не столько на смысл слова,

сколько на его иносказательный характер, подсказывая направления его осмысления» [Кожевникова, 1986: 14]. Эту мысль подтверждает высказывание М. А. Кривоносковой: «общекультурное узואальное значение символа может расширяться, раскрываясь посредством семантики контактно или дистантно употребленных лексем» [Кривоносова, 2014: 61].

Исследователи полагают, что «эстетический контекст» позволяет слову обрастать дополнительными значениями, расширять свой смысл до безграничности символа. Д. М. Поцепня выделяет несколько типов таких контекстов.

Первый тип – контекст со «словом-доминантой», оно позволяет «объективировать художественное понятие, формируемое или развертываемое образным применением окружающих слов». Такой контекст «разворачивает художественное содержание слова» и характерен для «концептуальных слов, синтезирующих идеи автора».

Второй тип контекста – «синтетический». Автор противопоставляет его контексту со словом-доминантой, так как данный контекст «не имеет словесно выраженного центра, слова в этом контексте с эстетической точки зрения минимально автономны, их семантика поглощается высшим смыслом рождающегося образа». В этом случае образ выражен не одним словом, а целым рядом слов.

Третий тип контекста – «контекст с фразеологизированным эстетическим значением». Исследователь считает его переходным типом контекста. Фразеологизированное эстетическое значение приобретает авторское сочетание слов, которое «в силу своей смысловой целостности и афористичности, отточенности формы может быть выделено из контекста и истолковано». Отличительной чертой этого значения является его «неоднородность с точки зрения структуры и семантических преобразований входящих в оборот слов» [Поцепня, 1997: 191].

В. В. Виноградов полагает, что символы, как «единицы, обладающие глубоким внутренним смыслом», можно выделить из всего контекста

произведения благодаря учету следующих позиций: «автомататекст (указания самого автора в заглавиях, эпиграфах, предисловиях, даже мемуарах и письмах), частотность употребления того или иного символа, его интегрированность, соотнесенность с определенным кругом слов, ассоциативно связанных в сознании автора и образующих те или иные комплексы» [Виноградов, 1976: 27].

Э.Я. Кравченко указывает на то, что в художественном тексте символ несет в себе «интегрирующую и специфицирующую функции». Интегрирующая функция проявляется в том, что символ «придает тексту динамическую и разнообразную целостность, так как имеет иерархическую структуру и действует на разных уровнях в тексте (проявляется в системе образов, тем и лейтмотивов)». Специфицирующая функция находит выражение в том, что символ становится «фокусирующим элементом художественного текста», он трансформирует и организует вокруг себя остальные компоненты [Кравченко, 2002: 148]. Исследователь отмечает, что символ не просто создается контекстом, но и сам отчасти формирует свое текстовое окружение.

Таким образом, контексты разного рода являются основой формирования эстетического значения слова, расширения его смысловой многозначности и даже символизации.

1.2. Вопросы изучения языка художественной литературы.

1.2.1. Своеобразие языка художественной литературы.

Многие ученые сходятся во мнении, что художественный текст – совершенно особенное пространство. Художественная литература способна вбирать в себя средства всех функциональных стилей языка, выходить за рамки норм. По словам О. Н. Панченко, специфика художественной литературы состоит в том, что ее язык включает в себя «элементы разных стилей, а также ненормированной, некодифицированной сферы языка, что

обуславливает отсутствие специфицирующих элементов» [Панченко, 1998: 6].

Следовательно, язык художественной литературы не имеет клише и штампов, он допускает нарушение норм для реализации эстетической функции. О. Н. Панченко также уточняет, что «эстетическая функция в данном случае понимается как эстетическая мотивированность языковой формы» [Панченко, 1998: 6].

Г. О. Винокур пишет, что в своей «художественной функции» язык становится «материалом искусства» и отличается от языка – «материала логической мысли, науки». По его мнению, «язык в художественном произведении сам представляет собой известное произведение искусства» именно в этом качестве исследователь и предлагает его изучать [Винокур, 2009: 51].

Слово в художественном тексте обретает большую смысловую насыщенность, его значение усложняется. «Буквальное значение слова раскрывает внутри себя новые, иные смыслы» [Винокур, 2009: 28]. О. Н. Панченко считает, что языковая форма в художественном тексте – это «знак, зафиксированного словарем содержания, смысла и носитель новых смыслов, семантических обертонов, особых оттенков значения, не известных словарям» [Панченко, 1998: 7].

Меняется и функция слова – в языке художественной литературы она «эстетическая» [Ларин, 1973: 37]. О. Н. Панченко полагает, что «в художественном тексте происходит преобразование общезыковых средств под воздействием эстетической функции и индивидуального авторского замысла» [Панченко, 1998: 5].

Г. О. Винокур считает, что в художественном тексте слово обладает еще и особым свойством – «рефлексивностью», то есть «слово обращается само на себя». Создавая текст, автор «сближает слова» и выявляет их взаимную связь, тем самым он «открывает в них новые,

неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом» [Винокур, 2009: 30].

Главной особенностью языка художественной литературы считается его образность. По словам А. И. Горшкова, художественный текст наполнен чувственно-воспринимаемыми образами, что позволяет «эмоциональной стороне содержания возвышаться над стороной предметно-логической» [Горшков, 2006: 117]. Можно сказать, что в художественном произведении автор стремится скорее передать эмоции и чувства, а не рациональную информацию.

О. Н. Панченко называет образность и «образный характер мышления автора» «важнейшей особенностью художественного творчества» [Панченко, 1998: 7]. Как следствие, для художественного текста характерно «широкое использование средств словесной образности (лексических и синтаксических)» [Баженова, 2003: 421].

Однако стоит обратить внимание на существующую полемику «слово и образ». «Вопрос специфики художественного текста порой возникал с особенной остротой в истории науки о языке и стиле; в сравнительно недавнее время – в дискуссии «Слово и образ» 60-х годов [Кожина, 2003: 586]. Эта полемика состоит из противоположных мнений о природе образа, некоторые ученые-формалисты говорят вовсе о «безобразности слова». Специфику художественного образа и его невозможность «сведения к языку» отстаивают М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур и многие другие [Кожина, 2003: 587].

В художественном тексте велика роль автора. О.Н. Панченко говорит о том, что художественный текст стоит воспринимать как «индивидуальную динамическую систему». Индивидуальность ее «обусловлена единственностью творческой личности, особенностями авторского индивидуального стиля». А динамичность выражается в «динамике творческого процесса, в изменении расположения языковых единиц от начала к концу текста» [Панченко, 1998: 6].

Л. А. Новиков подчеркивает, что «художественное произведение несет на себе отпечаток мировоззрения, поэтического видения действительности, языка, стиля своего творца» [Новиков, 1988: 12].

Таким образом, язык художественной литературы отличается широким диапазоном значений слов, их эстетической функцией и образностью, через которую автор передает эмоции.

1.2.2. Особенности языка современной российской прозы

Говоря о современном состоянии российской прозы, многие исследователи сразу задают вопрос о ее месте в историко-литературном процессе. Некоторые исследователи полагают, что современную прозу можно отнести к реализму. А. К. Котлов считает, что это мнение основывается на следующей идее: «Реализм как художественный метод эволюционирует, обновляется и обнаруживает большую выживаемость в весьма различных социально-исторических условиях» [Котлов, 2010: 138].

Одни исследователи определяют место современной литературы между реализмом и модернизмом (например, А. Ю. Большакова), другие считают, что современная литература находится «между реализмом и постмодернизмом» и определяют данный этап как «постреализм» [Насрутдинова, 2010: 3]. А. К. Котлов отмечает частотное функционирование терминов гиперреализм, метареализм, трансметареализм наряду с постреализмом. В таком обилии определений, по мнению исследователя, и проявляется эволюция привычного реализма. Автор также подчеркивает, что реалистический метод «склонен к художественным мутациям» [Котлов, 2010: 138].

Тем не менее исследователи затрудняются дать точное определение современным литературным тенденциям. Т. Н. Маркова отмечает, что «ни одно из известных определений траектории литературно-исторического развития – линейное, циклическое, волновое, инверсионное – не отражает его

специфику, так как его сущность предстает как нерегулярная, ненаправленная» [Маркова 2003: 3].

Однако общие черты литературного процесса выделить можно. А. К. Котлов называет этой чертой «анализм», «здоровый консерватизм» и «системный плюрализм» [Котлов, 2011: 141-142]. Т.Н. Маркова считает, что определяющей категорией современного литературного процесса является «эклектика» [Маркова, 2003: 12].

Исследователь А. К. Котлов также пишет о том, что литература XXI века заимствовала у литературы XX века «фрагментарность, абсолютизированную постмодернизмом», насытила ее «лирико-субъективной интонацией» и «гармонической согласованностью». Этот «смягченный постмодернизм» сочетается с «кинематографичностью» современной литературы [Котлов, 2011: 141-142].

Другой автор, Ю. С. Подлубнова, видит в современной литературе «наследницу постмодернизма». По ее мнению, «постмодернизм не умер, а рассеялся в пространстве русской литературы и теперь выступает в качестве одной из ее форм миромоделирования и способов письма». Литература сегодня представляет собой «мягкий постмодернизм» [Подлубнова, 2009: 22].

Современные писатели, по словам Ю. С. Подлубновой, принесли в литературу «реалистический реализм: повествование от первого лица, близость героя автору, веру в способность изменить действительность» [Подлубнова, 2009: 39].

Р. С. Спивак полагает, что современная литература часто перенимает темы и традиции литературы прошлых веков, в частности тему маленького человека, «народной войны», «социальную тему бедных людей», «место смирения в человеческой жизни» и другие. Автор считает, что это состояние литературы можно определить как «диалог веков» [Спивак, 2008: 25].

Таким образом, можно сказать, что многие исследователи рассматривают современную литературу в сопоставлении с литературой

предыдущей эпохи и отмечают сходство в тематике и методах. Но не отказывают современной литературе в трансформации и новизне. Сегодня в литературе царит «эклектика».

Немаловажными в литературном процессе оказываются и современные социальные реалии. Ю. С. Подлубнова отмечает, что на современную литературу оказывает несомненное влияние рынок. Авторы стали частью рыночной экономики, их предложение должно рождать спрос, поэтому «на сегодняшний день, любой писатель, не желающий замыкаться в рамках литературы для литераторов, идет на сотрудничество с массовыми формами словесности» [Подлубнова, 2009: 18].

Другие исследователи полагают, что современные авторы обладают яркой индивидуальностью, поэтому стоит изучать их как отдельные феномены, а не как часть общего литературного процесса. М. В. Безрукавая в своей монографии «Современная русская проза: проблема метода» пишет о том, что не следует искать общие для всех темы и черты, но «каждого современного писателя стоит оценивать, как создателя и внимательного координатора собственного идейно-эстетического мира, обладающего определенным совершенством и постоянством» [Безрукавая, 2015: 12].

Эта мысль прослеживается и в работах А. В. Татарина. В статье «Литературный процесс есть!» ему удалось выделить такие характерные черты сегодняшней литературы: децентрализация («отсутствие литературных авторитетов»), отсутствие состоявшихся литературных школ и направлений, зависимость творческого процесса от экономических интересов, «значимое положение смеха как универсального стиля» [Татарин, 2011: 279].

Следовательно, современный литературный процесс можно определить как очень сложное явление, питаемое литературной традицией реализма, модернизма, постмодернизма и абсурдизма. Сегодня каждый автор стремится к самобытности и оригинальности, при этом старается оставаться понятным, что во многом связано с законами рынка.

1.2.3. Особенности идиостилей Е. Водолазкина и Г. Яхиной

Современная лингвистика часто обращается к понятию «идиостиль». Многие исследователи предлагают свои определения данной категории. Например, В. А. Пищальникова определяет идиостиль как «систему логико-семантических способов репрезентации доминантных личностных смыслов концептуальной системы автора художественного текста, объективированную в эстетической деятельности и предполагающую индивидуальную трансформацию языковых выражений» [Пищальникова, 1992: 47].

В монографии «Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль» Болотновой Н. С., Бабенко И. И. и других идиостиль понимается как «многоаспектное и многоуровневое отражение языковой личности творца с учетом ее многообразных проявлений в процессе текстовой деятельности, включая ориентацию на адресата» [Болотнова, Бабенко 2001: 301]. Мысль о том, что языковая личность автора отражается на всех уровнях языка, прослеживается и в трудах В. П. Григорьева. Исследователь полагает, что для полного системного описания идиостиля необходимо составить «перечень составляющих концептуальной системы автора и характеристику формально-семантических языковых трансформаций на разных уровнях текста, от фонетики и графики до композиции» [Григорьев, 1983: 20].

М. Ю. Мухин считает, что для описания идиостиля автора в филологический анализ текста включаются культурологические, социологические и психологические аспекты. По мнению автора, понятие идиостиля объединяет в себе «содержательный аспект текста» (система смыслов художественного текста, отражающая концептуальную картину мира автора) и «формально-содержательный аспект» (индивидуальное словоупотребление) [Мухин, 2010: 11].

Таким образом, для характеристики идиостиля того или иного автора исследователю необходимо проанализировать все языковые особенности,

влияющие на выражение концептуальных смыслов, выявить наиболее частотные слова и выражения, проанализировав их в контексте одного произведения и всего творчества автора.

Евгений Водолазкин и Гузель Яхина являются популярными современными авторами, романы которых обратили на себя внимание читателей и критиков. Особенности их произведений уже начали активно изучаться лингвистами и литературоведами.

Основной особенностью творчества Е. Водолазкина считают отсутствие линейности времени, аннулирование его. Эта точка зрения подчеркивается в работах А. Д. Маглий «Времени нет» и Д. В. Кротовой «Модели интерпретации проблемы времени в современном романе». Эти исследователи сходятся во мнении, что, обращаясь к прошлому, автор все равно говорит о проблемах современности.

Анализируя роман «Авиатор», О. А. Гримова пишет, что его структура представлена двумя типами «событийных цепочек». Первый тип – «внешнесобытийный уровень», второй тип – «диалог сознаний», который персонажи ведут в дневниковых записях. Для первого типа цепочек финал ясен – смерть главного героя, финал второго типа автор считает открытым [Гримова, 2017: 53-56].

Этому роману присущи и «классические детективные интриги»: «кто я?», «кто убийца?». Любовную же линию автор сравнивает с «Прекрасной дамой» А. Блока, выделяя во всех возлюбленных героя сходные черты, «меняются лишь конкретные воплощения» [Гримова, 2017: 54].

О. А. Гримова отмечает важность «ритма эпизодизации», который позволяет отдельным эпизодам обретать «семантический ореол». Такой ореол, по замечанию автора, обретают эпизоды связанные с описанием вещей (статуэтка Фемиды, книга о Робинзоне Крузо и т.д.). Стоит особо отметить следующую мысль исследователя: «вещь, входя в рассматриваемый текст, перестает быть просто деталью характеристики персонажа или обстановки, а последовательно расширяет свою смысловую сферу,

приобретая определенную самодостаточность и самостоятельность» [Гримова, 2017: 55]. В рамках данной работы эта мысль очень важна, так как является одним из свидетельств процесса символизации.

Гузель Яхина характеризуется многими исследователями как писатель-билингв, следовательно, обращается внимание на слияние русской и татарской культур в ее творчестве. Анализируя роман «Зулейха открывает глаза», О. В. Арзямова пишет: «Характерной чертой романа, определяющей его национально-культурное своеобразие, эстетическую значимость и информативность, является отражение концептуальных черт этнокультурного сознания автора» [Арзямова, 2015: 44].

Исследователь отмечает использование в романе безэквивалентных национально-маркированных единиц в сферах быта, религии и мифологии, фольклора, которые придают произведению «этноспецифическую содержательность» [Арзямова, 2015: 47].

Л. Ч. Кумышева и З. А. Кучукова анализировали роман Г. Яхиной в «этногендерном» аспекте. Исследователи отмечают, что «ценность произведения заключается в типичности и универсальности образа главной героини, в котором узнается судьба многих репрессированных и раскулаченных, сумевших сохранить “вертикаль духа” в античеловеческих условиях» [Кумышева, Кучукова, 2015: 19].

Авторы считают, что в книге ярко проявляются особенности «женской прозы». По их мнению, писатель-женщина при создании образной системы прибегает к описанию того предметного мира, который ей хорошо знаком (кухня, женские украшения, швейное дело, материнство). Частые риторические вопросы и обращения в воспоминаниях к опыту матери исследователи также причисляют к особенностям женской прозы [Кумышева, Кучукова, 2015: 19-20].

Еще одной особенностью авторы называют «синтетический лексикон романа, где есть художественное и документальное, реалистическое и магическое, эпическое и лирическое». Л. Ч. Кумышева и З. А. Кучукова

отмечают и то, что в описании жизни начала XX века находится много универсального [Кумышева, Кучукова, 2015: 21]. Можно сказать, что это одна из общих особенностей идиостилей авторов, исследуемых в данной работе.

Таким образом, можно сказать, что оба автора обращаются в своих произведениях к другому временному срезу – началу XX века, но их повествование основывается на актуальных для современности проблемах. Образы их героев содержат много универсальных черт, не принадлежащих конкретному времени. Создавая реальность текста, авторы берут за основу реалии истории, мифологию, фольклор. Е. Водолазкин основывается на культуре русской и мировой, а Г. Яхина причудливым образом переплетает не только татарскую и русскую культуры, но даже языки.

Выводы:

Многие ученые-лингвисты обращаются в своих работах к понятиям символ и символическое значение. Исследователи предлагают разные определения и классификации. Традиционно выделяют два типа символического значения слова: традиционное и индивидуально-авторское. Традиционное значение связано с культурой, мифологией, фольклором, часто бывает архетипичным.

На формирование индивидуально-авторского значения влияют несколько факторов. Наиболее ярким из них является контекст. В художественном тексте можно выделить несколько типов контекстов, однако все эти контексты сходны по своей функции. Они позволяют словам обретать дополнительные значения и смыслы. Это свойство художественного текста освещается в работах многих исследователей.

Другими немаловажными факторами в процессе символизации оказываются: выделение слова автором (автоматотекст), ассоциативные связи, частотность употребления.

Исследователи отмечают, что современная литература в целом, и исследуемые авторы в частности опираются на традицию. Традиция прослеживается в преемственности литературных направлений и методов, а также в самой смысловой структуре текста. Авторы обращаются к описанию прошлых эпох, но тем не менее говорят об актуальном, важном и сейчас. Обращение к мифу, фольклору, историческому прошлому и их трансформация помогают писателям показать универсальность мира и его вневременность.

Глава 2. Способы создания и обновления символических значений в языке романов современных российских писателей Е. Водолазкина и Г. Яхиной

2.1. Обновление традиционных символов

Современная литература активно обращается к символу в своих текстах, так как именно слово с символическим значением позволяет в краткой форме передать глубинные смыслы авторского замысла. При этом писатели не только используют традиционные символы, но обновляют их значения в контексте своих произведений, также создают и собственные индивидуально-авторские символы.

В языке романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» присутствует довольно много традиционных символических значений. Стоит отметить, что некоторые из них принадлежат татарской культуре, поэтому не рассматриваются в рамках данной работы, другие встречаются в контексте лишь одной ситуации.

Одним из традиционных символов романа является **мед**. В толковом словаре Ушакова *мед* определяется как «сладкое густое вещество, вырабатываемое пчелами из цветочных соков», второе значение слова – «легкий хмельной напиток, приготовляемый из пчелиного меда» [Ушаков, 2000: 357].

В исследуемом романе символическое значение лексемы *мед* актуализируется в контекстах, повествующих о любовных взаимоотношениях главной героини, Зулейхи, с другим центральным персонажем – Игнатовым. Сема 'чувство' характерна для данной лексемы, что зафиксировано в «Словаре поэтических образов» Н. В. Павлович [Павлович, 2007: 506].

Семантический анализ примеров, приведенных в «Словаре языка русской поэзии», показал, что в русской поэзии традиционно в образном значении лексема *мед* выступает со значением 'напиток', который можно

пить, вкушать. Одним из примеров являются строки стихотворения «Пресыщение» А. Бестужева-Марлинского: *Ты пьешь любви коварный мед, / От чаши уст не отнимая...* [Иванова, Иванова, 2004: 272].

Следовательно, в традиции русской литературы *мед* – это символ любви.

В романе Г. Яхиной *мед* также обозначает чувство, возникающее между мужчиной и женщиной. Однако стоит обратить внимание, что для описания их взаимоотношений автор не использует слово *любовь*. Сема ‘напиток’ тоже не актуализируется в произведении. Автор обращается к иным качествам меда – его сладости, липкости и тягучести.

Интересно, что в данных контекстах, героиня не просто чувствует вкус меда, но тонет в нем и сама становится медом. Весь окружающий мир превращается в мед. *Ощущала, как в мед постепенно превращается и она сама, она вся: руки, которые ставили котел на стол и словно стекали по нему; ноги, которые шагали по полу и словно приклеивались к нему; голова, которая хотела гнать ее прочь с этого места, но мягчала, плавилась, таяла под крепко-накрепко завязанным платком*. Причем ощущение меда не только эмоциональное, но отражается и на физическом состоянии героини (*Во рту сладко, густо от слюны*). В романе мед – это ‘сладкое, вязкое вещество, которое поглощает героиню, подчиняет ее’.

В романе Е. Водолазкина тоже встречаются слова с традиционным символическим значением. Одним из них является **книга**.

В словаре символов это слово рассматривается как «эмблема мудрости, науки и учения» и как «символ Божественного Откровения, метафора самой жизни и мироздания» [Тресиддер, 2001: 146].

Книга – старый библейский образ, к которому русские писатели часто обращаются в своих произведениях. В русской литературе традиционно *книга* символизирует судьбу конкретного человека и бытие, жизнь вообще, что показывает семантический анализ примеров «Словаря языка русской поэзии» [Иванова, Иванова, 2004: 177-178].

У этого символа в романе есть несколько воплощений. Во-первых, книга – дневник главного героя, который называет себя «жизнеописателем». Во-вторых, это – название книжного магазина «Жизнь».

Слово *дневник* употреблено в тексте романа 9 раз. Первый раз слово появляется в эпиграфе, соответственно средствами автомататекста слово ярко выделяется в структуре текста.

Чаще всего лексема *дневник* используется в сочетании с глаголом *не ведет*. И звучит оно в устах других героев романа, которые обеспокоены, что Иннокентий остановился в своих записях. Его фиксация жизни будто становится самой его жизнью, этот труд он позже и сам признает самым важным делом, смыслом своего существования. Становится важен уже не сам предмет – дневник, тетрадь, ежедневник, а процесс его создания – письма.

Еще один образ, на котором основано символическое значение слова *книга* – книжный магазин «Жизнь», про который вспоминает Платонов.

«Там, где раньше был книжный магазин “Жизнь”, сейчас что-то некнижное. Что-то скорее гастрономическое. И дом по противоположной стороне Большого был этажа на два поменьше. Я это хорошо помню, потому что часто смотрел на него из окна, и вся его жизнь была передо мной как на ладони. Надстроили, значит».

В этом примере присутствует и единственный случай обращения к антонимии. Книжное показывается как возвышенное, а гастрономическое, заменившее его сниженным, обыденным. Так традиционное значение реализуется в новом воплощении, книга теряет свою предметность, от нее остается лишь признак «книжности». Книжный магазин «Жизнь», который был утрачен во времени, заменен.

Таким образом, можно прийти к заключению, что, опираясь на традиционное для литературы и искусства значение символа (судьба конкретного человека и жизнь вообще) автор усложняет его, добавляя

индивидуально-авторское значение лексемы *книга / дневник* собой ‘описание быта конкретной эпохи’.

2.2. Индивидуально-авторские символы, вынесенные в заглавия произведений

2.2.1. Символизация лексемы *авиатор*

Центральным символом романа Е. Г. Водолазкина является **авиатор**. Данный индивидуально-авторский символ занимает важное место в структуре текста. Для того чтобы проследить, как это общеупотребительное слово становится авторским символом, обратимся к анализу текста.

Во-первых, следует отметить, что слово *авиатор* появляется 55 раз в тексте романа в 20 разнообразных ситуациях, а это можно считать высокой степенью повторяемости. Практически каждый контекст употребления добавляет слову новые компоненты значения – семы.

1. Самое первое употребление – заглавие произведения. Здесь слово находится в изолированном употреблении. Но даже в этом случае в сознании читателя начинают пробуждаться смысловые и ассоциативные связи. Б. М. Гаспаров пишет, что для осмысления текстового сообщения субъект должен включить все возможные воспоминания, ассоциации, аналогии, соположения, контаминации, догадки, антиципации, эмоциональные реакции, оценки, аналитические обобщения, которые «ежесекундно проносятся в сознании языковой личности». Эти процессы распространяются одновременно по многим разным, даже противоречивым направлениям, «обволакивая линейно развертывающееся языковое высказывание в виде летучей среды, не имеющей никаких определенных очертаний» [Гаспаров, 1996: 318]. Соответственно, каждый читатель согласует прочитанное со своими ассоциациями. Каждое новое слово порождает новые смысловые связи в сознании читателя / слушателя, подтверждая или разрушая предыдущие ожидания.

Словарь Д. Н. Ушакова дает следующее толкование слову: «Авиатор – лицо, занимающееся авиацией, летчик» [Ушаков, 2000: 12]. Современный толковый словарь русского языка под редакцией Т. Ф. Ефремовой выделяет два значения у этой лексемы: **I** «Специалист в области авиации - теории и практике передвижения в околоземном воздушном пространстве на летательных аппаратах тяжелее воздуха (*самолётах, вертолётах, планерах*). **II** *устар.* Специалист, управляющий летательным аппаратом; лётчик» [Ефремова, 2000: 14].

Таким образом, можно заключить, что в слове *авиатор* изначально присутствуют смысловые компоненты: ‘человек’, ‘лицо, управляющее летательным аппаратом тяжелее воздуха’. Стоит обратить особое внимание, что данное значение в словаре, фиксирующем современный срез языка, отмечено как устаревшее, таким образом в семантике слова авиатор можно выделить такой компонент значения как ‘человек прошлого’. Этот семантический компонент очень важен в структуре символического значения и для дальнейшего развития сюжета романа и понимания его читателем.

2. Второе употребление слова фиксируется уже в эпиграфе:

– *Знаете, если каждый опишет свою, пусть небольшую, частицу этого мира... Хотя почему, собственно, небольшую? Всегда ведь найдется тот, чей обзор достаточно широк.*

– *Например?*

– *Например, авиатор.*

Здесь добавляется еще один компонент значения ‘человек, чей обзор достаточно широк’. Глагол *описывать* определяет роль авиатора, добавляя значение ‘человек, описывающий мир’.

3. Третье употребление слова в контексте романа дает читателю понять, что так раньше называли главного героя – авиатор Платонов (*Где же меня называли авиатором? Не в Куоккале? Точно, в Куоккале!*). Герой спрашивает доктора, действительно ли в прошлой жизни он был авиатором, ответ на этот вопрос Гейгер дает отрицательный. В этой сцене герой впервые осознает

себя авиатором и одновременно понимает, что настоящим авиатором он не был. Следовательно, добавляется еще одно значение – ‘домашнее имя главного героя’.

4. Далее герой вспоминает свое детство, моменты, когда он «был» авиатором. Слово употребляется в названии детской игры (*мы играли в авиаторов*). Мальчики запускали в небо воздушного змея и представляли себя за штурвалом самолета. Следовательно, появляется один компонент значения – ‘играющий ребенок’. Герой подчеркивает, что его товарищ, второй авиатор – Сева, всегда называл его так. *Я не понимаю, зачем Сева обращается к своему коллеге так церемонно. Может быть, для того, чтобы Платонов не забывал, что он авиатор.* Получается, что авиатор еще и ‘коллега’, который может забыть, что он авиатор. Значит, есть еще и значение ‘человек, который может забыть, что он авиатор’. Интересно, что дети настолько точно стремятся вжиться в образ авиаторов, пытаясь воспроизвести все детали общения реальных пилотов. Отсюда «церемонные» обращения *коллега* и *авиатор Платонов*. Через эти обращения передается серьезность отношения мальчиков к игре. Реальность игры будто переходит в жизнь. Снова герой оказывается на стыке двух миров, в которых он авиатор и не авиатор.

5. Далее рассказ продолжается описанием помещения, в котором жили мальчики на даче во время игры в авиаторов:

Авиатор должен смотреть во все стороны и уметь оценить погоду. Мы с Севой делим комнату на башенке. У нее круговой обзор (сзади лес, впереди море), что для опытных авиаторов немаловажно. В любое время можно оценить погоду: туман над морем – вероятность дождя; барашки на волнах и раскачивание верхушек сосен – штормовой ветер.

Данный контекст, благодаря лексемам: *смотреть, оценивать, круговой обзор*, добавляет еще одно значение – ‘человек, который должен следить за погодой’. Авиатор должен контролировать свое восприятие и уметь подстраиваться под изменения окружающей среды. Точное описание

признаков, позволяющих понять погоду вновь подтверждает серьезность игры для мальчиков.

Описываемые качества присущи реальным авиаторам, которым необходимы знания об окружающих условиях, чтобы сохранить свою жизнь. Это сближает детскую игру и профессиональную деятельность авиатора, игра подобна реальности.

6. Далее слово *авиатор* употребляется как обращение героя к самому себе, когда он узнает, что очнулся в другое время, незнакомое ему. *Да... Вот оно как, авиатор Платонов.* В этом эпизоде происходит слияние героя с авиатором, его полное принятие себя в этом качестве.

Таким образом, можно предположить, что в этот момент для героя объединяются сразу несколько реальностей: его детство и игра в авиаторов, его жизнь до заморозки и эпоха начала века, а также его жизнь в новой реальности, которая наполнена попытками осознать свое место в новом мире.

7. После автор описывает, как к герою постепенно возвращается память о его прошлом, Платонов вспоминает тот момент, когда он впервые видит авиаторов. Здесь к основному значению добавляется еще несколько семантических компонентов.

Один из них акцентируется в следующем отрывке:

Можем рассмотреть не только аэропланы, но и авиаторов. В тот самый миг, когда я этих людей увидел, я твердо решил, что стану авиатором. Не брандмейстером, не дирижером – авиатором.

В этом контексте авиатор воспринимается читателем как 'человек, который достоин подражания'. Авиатор – пример для подражания, эталон человеческой личности в глазах маленького мальчика, что подтверждается фразой «твердо решил стать авиатором» и противопоставление профессии авиатора другим, о которых герой мечтал ранее.

8. В следующем отрывке читатель знакомится с описанием внешнего образа настоящего авиатора:

Мне хотелось вот так же стоять в окружении помощников и, глядя вдаль, медленно подносить к губам папиросу. Так же подкручивать торчащие кончики усов. Перед тем как двинуться к аэроплану, одной рукой застегивать на подбородке лямку шлема. Не спеша надевать очки-консервы.

Здесь перед читателем предстают внешние атрибуты авиатора, значение слова продолжает расширяться. Теперь авиатор – ‘человек, у которого есть помощники’ ‘человек, который курит папиросы’, ‘подкручивает усы’, ‘одной рукой застегивает шлем’, ‘носит очки-консервы’. Интересна точность описания этих деталей. Эту точность единицам придает использование в качестве дополнений после глаголов: *стоять, подносить, подкручивать, застегивать...* Каждому атрибуту соответствует свое действие – ритуал.

А авиатор – это большая красивая птица. Такой птицей хотел быть и я. Это сравнение, порожденное устами ребенка, очередной компонент значения. Авиатор = ‘птица’. Значение слова *птица* в русском языке наполнено разнообразными коннотациями.

Одно из значений лексемы *птица*, которое предлагает словарь Ушакова сформулировано следующим образом: «Животное из класса позвоночных, с телом, покрытым пухом и перьями, обладающее клювом, двумя конечностями и крыльями» [Ушаков, 2000: 778]. Словарь Ефремовой дополняет список значений еще двумя: «мясо, употребляемое в пищу и готовые кушанья из такого мяса» [Ефремова, 2000: 697].

Однако в русской культуре есть другие значения этого слова. В словаре символов отмечается, что птица – символ духа и души. Умение летать приближает это существо к чему-то божественному [Тресиддер, 2001: 293].

Данный контекст интересен и контаминацией точек зрения героя-ребенка и героя – уже взрослого человека, с которых происходит описание. Подобные картины герой видел в детстве, но фиксирует он их в дневнике уже взрослым. Таким образом, «авиатор Платонов» описывает реальных авиаторов, которых он видел в детстве.

9. Затем слово *авиатор* вновь появляется в романе, когда герой вспоминает, что так его называли родные и близкие люди. *Авиатор Платонов. Это стало не то чтобы домашним именем, но время от времени меня так называли. И мне это нравилось.* Герой не просто принимает такое имя, но оно ему нравится, а это еще один компонент значения – ‘имя, которое нравится’. Авиатором быть приятно.

10. В следующем отрывке автор цитирует произведение А. Блока, что отсылает к традициям символизма.

А ведь я очень хотел поговорить с Блоком. Я, который мало чего знаю на память, выучил его стихотворение “Авиатор”. Вот его начало: Летун отпущен на свободу, Качнув две лопасти свои, Как чудище морское – в воду, Скользнул в воздушные струи.

Текст стихотворения Блока, цитируемый в произведении, добавляет новые значения. Авиатор в его произведении срастается с летательным аппаратом, у него есть лопасти, это уже не просто отдельное живое существо, а часть своей машины, поднимающей в воздух. Только за штурвалом аэроплана простой человек может превратиться в авиатора. Его полет подобен движениям морского чудища, а воздух напоминает поток воды. Следовательно, лексема *авиатор* дополняется значениями ‘летун’, ‘чудище’. В полете авиатор свободен, соответственно следующим компонентом значения является ‘свободный человек’.

11. Далее слово *авиатор* появляется в рассуждениях героя об изменившемся мире: *Где, спрашивается, этот мир? Где женщины в нарядных платьях, дарящие букеты авиаторам? Где мужчины в напозающих на носы фуражках? С тросточками, с папиросами в зубах – где эти мужчины? Где все мы, стоявшие у кромки поля, с какой такой Атлантидой пошли ко дну? Где, наконец, гигантская надпись “Российское общество воздухоплавания”, украшавшая ангар, из которого выкатывались аэропланы?*

Таким образом, в лексеме *авиатор* вновь актуализируется устаревшее значение, отсылающее современного читателя к эпохе XX века. Авиатор предстаёт как герой красивого прошлого, который заслуживает восхищения женской публики и цветов. Он пропал из нового мира вместе с надписью, ангарами и аэропланами. В значении слова проявляются компоненты ‘человек прошлого’, ‘человек, которому поклоняются’.

12. Далее герой говорит о реальных людях, поднимавших аэропланы в небо и их портретах, так как самих героев авиации он не встречал. *Знал авиаторов в лицо: Пегу, Пуарэ, Гаросса, Нестерова, Мацеевича. Не то чтобы лично их всех видел – просто дома у меня висели их портреты. Где эти портреты?* Так в очередной раз усложняется значение слова. Авиатор – ‘знаменитый человек’. Интересно, что Платонов говорит, что «знал в лицо» знаменитых авиаторов. Хотя всего лишь видел их лица на портретах. Выражение «знать в лицо», как правило, используется, когда описывается реальное знакомство людей. В этом отрывке две реальности, в одной из которых герой – авиатор, а во второй – авиатор ненастоящий, вновь сталкиваются, обостряется это внутреннее противоречие.

13. Далее приращение смысла слова *авиатор* происходит в ситуации, когда Платонов уже в современном мире объясняет свою мечту стать авиатором.

На днях меня спросили: “Отчего вы так беззаветно хотели стать авиатором – это была мечта о небе?” Фу-ты ну-ты! Тут ведь не только небо одно, но и другие прекрасные обстоятельства – и шлем, и очки, и усы. Дорогие, опять-таки, папиросы. Кожаные, на меху, куртка и брюки. Нужно понимать, что авиаторы были настоящими кумирами, элитой.

В данном случае перечисление атрибутов настоящего авиатора, одним из которых является небо, приводит к мысли о том, что он ‘покоритель неба’ ‘кумир’ и ‘относится к элите общества’. Для детского восприятия важно не только умение авиатора поднимать в небо огромную машину, а его

принадлежность к другому, несколько сказочному миру красивых людей, которыми все восторгаются.

14. Однако Платонов не отказывает авиаторам в человеческих слабостях, что показывает следующий отрывок:

Хотя и у кумиров были свои слабые места. Так, авиаторы пахли касторовым маслом, которое использовалось для смазки мотора. Особенно – те, кто летал в шубах. А ведь многие так летали: там, на высоте, очень холодно. Туда, впрочем, еще нужно было добраться. Я видел, как один авиатор проехал по полю, а взлететь не получилось. Еще раз проехал – тот же результат. Все смеются, разбрызгивают шампанское. После четвертой попытки ему помахали флажком и загнали в ангар.

В этом контексте авиатор показан как ‘человек, у которого есть слабые места’, который ‘пахнет касторкой’, ‘носит шубу’, ‘терпит неудачи’, и над которым ‘смеется общественность’. Все это – очередные компоненты значения, добавляемые этим отрывком. «Возвышенный» авиатор, недостижимая красивая птица становится ближе к людям, таким же, как все, если не может взлететь, но способным на большее. Этот простой человек может подняться в небо, *где все по-другому*.

15. Еще одно употребление лексемы *авиатор* читатель встречает в сцене, когда главный герой попадает в лагерь, а его старый товарищ Сева решает его судьбу. *Я и Сева, два авиатора. На море, еще более северном, чем тогда. Только теперь он – ведущий, все нити в его руках. Куда летим?* Так авиатор может быть ‘ведущим’, держать «нити-судьбы» в своих руках и выбирать направление для другого – ведомого. Сема ‘ведущий’ очень важна в образовании значения символа. Только «ведущий» авиатор может выбирать свою судьбу и влиять на судьбы других.

Таким образом, можно сказать, что авиатор – это ‘человек, влияющий на судьбу’.

Значимым является и риторический вопрос: «*Куда летим?*». В данном вопросе прослеживаются интертекстуальные связи со стихотворением А. С.

Пушкина «Осень», которое заканчивается риторическим вопросом: «Куда ж нам плыть?». За этим вопросом стоит проблема определения человеческой судьбы и жизненного выбора. Корабль в этом стихотворении символизирует жизнь, поэтому можно сказать, что и аэроплан становится символом жизни авиатора.

Судьба главного героя теперь в чужих руках, и он не знает, что его ждет дальше. Тем не менее, он не считает себя отделенным от Севы, на что указывает форма 1 лица множественного числа *летим*.

16. Далее слово *авиатор* употребляется в ситуации, когда герой вспоминает крушение самолета и смерть авиатора на одном из авиационных «митингов». Дополнительные смыслы лексемы *авиатор* в этом контексте придает перечисление атрибутов и свойств, присущих человеку этой профессии. Значимыми становятся лексемы и сочетания: *фигуры высшего пилотажа, спички, крепкое рукопожатие, полет, посадка, поломанное крыло, смерть, искалеченное тело, рука, мертвое рычага*. Они позволяют говорить о дополнении значения семами ‘человек, уверенный в себе’ и ‘человек, готовый рисковать собой’.

Эта рука мне вспомнилась впоследствии, когда я прочитал известное блоковское:

Уж поздно: на траве равнины

Крыла измятая дуга...

В сплетеньи проволок машины

Рука – мертвое рычага...

Мертвое рычага – я знал цену этой детали.

Интересно, что, когда главный герой наконец встречается с настоящим авиатором, ощущает его крепкое рукопожатие, становится частью его истории, этот авиатор гибнет. Мальчик делится с ним спичками – огнем, когда огонь самого авиатора не может вспыхнуть. В словаре символов

отмечается, что одно из значений символа огонь – жизнь [Тресиддер, 2001: 246]. Лишившись огня, авиатор лишается и жизни. В общеязыковом значении слова *авиатор* уже есть компонент ‘человек, который рискует и может погибнуть’.

17. Следующее употребление слова *авиатор* встречается в дневниковой записи Анастасии – возлюбленной главного героя. Она пишет: *«У него воспоминания о каком-то погибшем авиаторе. Погибшем на его глазах»*. Далее слово появляется в описании сцены похорон погибшего авиатора Фролова. Лексемы *гибель, похороны, скорбь, слезы, могила* вновь актуализируют значение ‘человек, который рискует и может погибнуть’, но добавляют ему большую трагичность, усиливают его эмоциональность.

18. Далее герой пишет в своем дневнике: *Авиатор видит, как под его ботинками трава, цветы, листья какие-то – всё сливается в темно-зеленую массу. Может, и лучше было бы, если бы не взлетел-то... Ехал бы себе и ехал – чем плохо? Подпрыгивал бы на кочках, подрагивал бы крыльями. Только ведь не таким мы его любили*. Из этого отрывка следует, что авиатор – ‘человек, которого любят за полет’, ‘который не может просто ехать’. Затем следует отрывок о взлете авиатора, который добавляет слову следующие оттенки значения: ‘радость полета, которую ощущает авиатор’, ‘чувство одиночества, которое возникает у авиатора’. В полете авиатор обособляется от остального общества, поднимается над ним и миром, видит все по-другому. И в этом полете авиатор одинок, как и главный герой, оторванный от своего настоящего и перенесенный в будущее.

19. Затем слово *авиатор* попадает в часть дневника, написанную Анастасией. *Платоша рассказал мне о полете какого-то авиатора в Сиверской. По тону рассказа сразу поняла, что это не столько об авиаторе, сколько о Платоше: у него разная манера рассказывать о других и о себе. Говорил он, говорил – и вдруг задумался*. В этой заметке Анастасии авиатор и главный герой вновь соединяются в одном человеке, так как, говоря об

авиаторе, наш герой рассказывает о себе. Таким образом, история этого персонажа, его характер дополняют спектр значений символа **авиатор**.

20. И последнее упоминание авиатора в тексте романа появляется в диалоге, ранее представленном в эпиграфе, а теперь вплетенном в сюжет. Читатель наконец понимает о каком авиаторе идет речь в эпиграфе. Авиатор и главный герой становятся одним целым.

Таким образом, в значение слова *авиатор* входят компоненты, которые представляется возможным разделить на несколько групп. Первая группа включается в себя семы, детализирующие атмосферу начала XX века и статус авиатора: 'прошлое', 'атмосфера начала века', 'поклонение', 'кумир', 'элита'.

Вторая группа включает в себя внешние атрибуты авиатора: 'человек, у которого есть помощники', 'человек, который курит папиросы', 'подкручивает усы', 'одной рукой застегивает шлем', 'носит очки-консервы', 'запах касторки', 'шуба'.

В третьей группе представлены семантические компоненты, характеризующие профессию авиатора и его обязанности: 'управление летательным аппаратом тяжелее воздуха', 'человек, чей обзор достаточно широк', 'человек, который должен следить за погодой', 'фигуры высшего пилотажа', 'полет', 'посадка'.

В следующей группе собраны значения, отражающие риск и трагичность судьбы авиатора, опасность профессии: 'поломанное крыло', 'смерть', 'искалеченное тело', 'рука, мертвее рычага', 'гибель', 'похороны', 'скорбь', 'слезы', 'могила'.

В последней группе представлены значения, которые передают эмоции авиатора во время полета и его обособленность от остального мира: 'удовольствие', 'радость полета', 'другие люди-точки', 'открытые рты зрителей', 'чертить дорогие фигуры', 'зависть окружающих', 'одиночество'.

Собранные воедино семантические компоненты показывают насколько разнообразен этот символ. В символе **авиатор** соединяется реальность с идеализированным миром, небо с землей.

Дополнительные оттенки значения вносят синонимические и антонимические связи, в которые вступает лексическая единица в контексте художественного произведения. Слово *авиатор* является неологизмом XX века, который быстро вышел из активного употребления. В тексте удалось выделить лишь один синоним и антоним лексемы *авиатор*. Синонимом выступает слово *летун*, употребленное в стихотворении А. Блока «Авиатор», цитируемом в произведении (*Ночной летун, во мгле ненастной*). Лексема *летчик*, имеющая в общем языке сходные семы с лексемой *авиатор*, в контексте данного произведения является антонимом.

«Позднее появился “летчик”, которого будто бы придумал Хлебников. Слово неплохое, но какое-то куцее: есть в нем что-то от воробья. А авиатор – это большая красивая птица. Такой птицей хотел быть и я».

Антонимия создается благодаря противопоставлениям: *куцее, маленькое / большое, красивое; маленькая птица (воробей) / большая птица*. Герой подчеркивает, что *авиатор* и *летчик* – разные понятия и определяет эти два слова как противоположные.

Привлекает внимание, что для характеристики авиатора автор текста практически не использует определения, не выбирает эпитеты. Удалось выделить лишь три – *авиатор опытный, погибший и прекрасный в своем одиночестве*. «*Прекрасный в своем одиночестве*» можно назвать главной характеристикой, передающей самую суть образа.

По словам В.В. Виноградова, в процессе символизации важны авторские метатекстовые указания на символ [см. главу 1]. Такими указаниями может служить размещение слова в «сильных» позициях текста: заглавие, эпиграф, абсолютное начало текста, абсолютный конец. Слово-символ *авиатор* помещено в заглавие, затем появляется в эпиграфе, что привлекает внимание читателя. Эпиграф же является выдержкой из

последней части романа, таким образом создается кольцевая композиция, которая позволяет еще больше акцентировать важность символа **авиатор** в контексте произведения.

Как уже отмечалось в первой главе, символ возникает с помощью разнообразных переносов, но в его основе лежит художественный образ. Художественный образ всегда чувственно воспринимаем, эту важную характеристику ему придают слова с предметной семантикой. Соответственно, символ тесно связан с предметным миром, так как основывается на реальном объекте.

Символ **авиатор** не исключение, в романе его «физическим воплощением» можно считать и самого главного героя, и погибшего на его глазах авиатора, а также всех известных и неизвестных авиаторов, описываемых в произведении. Как уже отмечено выше, авиатор должен обладать конкретными атрибутами: шлем, очки, папиросы, аэроплан и так далее. Следовательно, подтверждается одна из основных характеристик символа.

Основные критерии данного символа можно представить в следующей таблице:

Критерий	Символ романа «Авиатор»
	Авиатор
Сильная позиция	+
Повторяемость	+
Синонимия	+
Антонимия	+
Определения	+
Предметная семантика	+

Таким образом, можно сказать, что неологизм начала XX века совершенно иначе воспринимается в современном произведении, обрастает дополнительными смыслами и становится символом-мотивом всего романа. В произведении Е. Водолазкина **авиатор** – это ‘жизнеописатель’, ‘человек, связующий две эпохи’.

2.2.2. Символизация выражения *открывать глаза*

Роман «Зулейха открывает глаза» принадлежит перу писательницы татарского происхождения, но пишущей на русском языке – Гузель Яхиной. В произведении сливаются две национальные картины мира – русская и татарская, соответственно многие символы романа основываются на представлениях двух культур, что делает их более сложными. В рамках данной работы представляется возможным рассмотреть символы, которые несут в себе черты преимущественно русского национального языкового сознания.

Одним из основных символов, проходящим через весь текст романа является символ, заключенный во фразе «Зулейха открывает глаза» и вынесенный в название романа.

Сразу стоит отметить необычную форму данного символа. Многие исследователи отмечают, что символическое значение заключается в одном слове. В данном же случае символизируется целое выражение *открывать глаза*.

В русском языке существует устойчивое сравнение: глаза – зеркало души. В данном романе глаза являются главной деталью, выделяемой автором в образе героини – Зулейхи. *Мелкая баба, проезжая мимо, поднимает взгляд. Ох и зелены глазищи-то, мать моя!../ Казалось, что брови и ресницы загустели, потемнели, а глаза обвели густо-голубой краской. Только и осталось на лице, что эти глаза.* Глаза Зулейхи привлекают всех насыщенностью цвета и размером.

Однако не только в описании главной героини важна характеристика глаз, автор отмечает особенности взгляда, цвет и форму глаз почти всех персонажей, так как без этого невозможно описание внешности. Поэтому слово *глаза* употребляется в тексте более 500 раз.

Тем не менее символом романа становятся не сами глаза героини, а именно то, что она их открывает. Символизация данного выражения осуществляется через описание этого действия и того, что видит героиня, когда открывает глаза. Фраза *открывает глаза* встречается в романе шесть раз, но способна привлечь внимание точным повтором довольно объемной конструкции (*Зулейха открывает глаза и видит...*), а также своим месторасположением – в заглавии и абсолютном начале глав.

1) Первое употребление названной фразы является заглавием романа. В данном случае на эту фразу никак не влияет контекст произведения, она находится в изолированном употреблении. Читатель может лишь предполагать ее значение.

В «Фразеологическом словаре русского языка» зафиксировано следующее значение фразеологизма *открыть глаза*: выводить кого-либо из заблуждения или состояния неведения, помогать правильно понять истинное положение вещей [Федоров, 2008: 147]. Таким образом, читатель может предположить, что Зулейха сама смогла увидеть истинную суть чего-либо или же помогла кому-то ее увидеть.

2) Второе употребление – начало первой главы, фраза которой открывается произведение.

Зулейха открывает глаза. Темно, как в погребе. Сонно вздыхают за тонкой занавеской гуси. Месячный жеребенок шлепает губами, ища материнское вымя. За окошком у изголовья – глухой стон январской метели.

Для читателя рисуется картина темной зимней ночи в сельском доме. Героиня действительно открывает глаза после сна, в данном контексте эта фраза употребляется в своем прямом значении.

3) Далее Зулейха открывает глаза после того, как ее жизнь полностью изменилась: ее мужа убили красноармейцы, а саму героиню увезли вместе с другими раскулаченными крестьянами.

Зулейха открывает глаза. Вокруг, в густом полумраке, едва разведенном дрожащим керосиновым светом, спят переселенцы. Потрескивает огонь в печи, изредка сонно взблеивают в закутке бараны. Дежурные сладко дремлют, прислонясь к стене и свесив головы на опустившиеся плечи.

В этот раз героиня снова просыпается – открывает глаза. Однако находится она уже не в абсолютной темноте, а в *густом полумраке*, который освещает керосиновая лампа.

4) Следующее употребление фразы относится к сцене, когда героиня оказывается на барже, которая везет ее на остров посреди Ангары вместе с остальными ссыльными.

Зулейха открывает глаза. В нежно-розовой рассветной дымке все предметы вокруг кажутся зыбкими, летучими. Крупная белогрудая чайка сидит на поручне, смотрит блестящими янтарными пуговицами немигающих глаз. За ней в шевелящейся вате утреннего тумана еле проступают очертания далеких берегов.

Теперь полумрак сменился *рассветной дымкой*, а замкнутое пространство бескрайними водными просторами, на границе которых видны *далекие берега*.

5) Далее героиня открывает глаза на рассвете, когда солнечные лучи уже уверенно пробиваются через ткань занавески. Зулейха уже несколько лет живет на острове, родила сына и начала совсем иную жизнь.

Зулейха открывает глаза. Солнечный луч пробивается сквозь ветхий ситец занавески, ползет по рыжему изгибу бревенчатой стены, по цветастой бязевой подушке, из которой торчат черные хвостики тетеревиных перьев, дальше – к нежному, розовому на просвет ушку

Юзуфа. Она протягивает руку и бесшумно задерживает ситец: ее мальчику еще долго спать. А ей пора вставать – рассвет.

б) Следующий и последний контекст употребления – отъезд единственного любимого сына в далекий Петербург.

Зулейха открывает глаза. Солнце бьет, слепит, режет голову на части. Вокруг в искрящемся хороводе солнечных лучей дрожат еле различимые очертания деревьев.

Солнечный свет уже не мягкий, он *слепит и режет голову на части*. Героиня не может его не видеть. Отъезд сына вновь меняет всю ее жизнь.

Объединив все ситуации употребления, можно заметить, что каждый раз, когда героиня открывает глаза, пространство заполняется все большим количеством света. Зулейха будто выходит из мрака прошлого и движется к свету. В последней сцене этот свет столь ярок, что причиняет боль.

Интересно, что данный, столь развернутый символ вступает в антонимические связи. У главной героини в романе есть герой-антагонист – ее свекровь. Эта женщина слепа, поэтому автор часто описывает ее пустые и жуткие глазницы. Соответственно антонимом открытых глаз являются невидящие глазницы свекрови.

Для данного символа характерна и предметная семантическая основа, так как фраза *открывает глаза* описывает реальное действие героини, употребляется в прямом смысле.

Критерии, которыми обладает данный символ можно представить в таблице:

Критерий	Символ романа «Зулейха открывает глаза»
	Открывает глаза
Сильная позиция	+
Повторяемость	+

Синонимия	-
Антонимия	+
Определения	-
Предметная семантика	+

Таким образом, описываемый символ соединяет в себе прямое значение, фразеологическое и авторское, которое создается описанием окружающей действительности, постепенно заполняемой светом. Этот свет передает внутреннее состояние героини, ее видение будущего и надежды на него. Можно сказать, что выражение *открывать глаза* в данном романе является символом не только человеческого прозрения и новой жизни, но и принятия прошлого и самого себя, обретения своего места в мире.

2.3. Индивидуально-авторские символические значения в языке произведений Е. Водолазкина и Г. Яхиной

Другими значимыми для произведений символами, которые можно рассматривать в сопоставлении являются **колбаса** и **яйцо**.

2.3.1. Символизация архетипического образа (яйцо)

Символ **яйцо** появляется только в одной из глав романа «Зулейха открывает глаза». Эта глава называется «Роды». Однако частотность употребления слова *яйцо* – 35 раз – говорит о его важности в рамках всего повествования. Такая высокая повторяемость на коротком отрезке текста также является одним из критериев, позволяющих отнести данную лексему к категории символа.

Стоит сразу отметить, что в словаре Ушакова фиксируются следующие значения слова *яйцо*: «1. Женская половая клетка, развивающаяся в новый организм после оплодотворения, то же, что яйцеклетка (биол.). 2. У птиц - такая клетка, заключенная в скорлупу овальной формы (употр. в пищу). 3.

Предмет такой формы. 4. У насекомых - такая клетка в виде небольших, обычно овальных крупинок» [Ушаков, 2000: 1125].

Словарь под редакцией Ефремовой определяет *яйцо* как: «1) Женская половая клетка животных и растительных организмов, после оплодотворения развивающаяся в новый организм; яйцеклетка. 2) Женская половая клетка у насекомых в виде небольшой, обычно овальной формы крупинки. 3) Женская половая клетка у птиц, заключенная в скорлупу овальной формы и употребляемая в пищу. 4) То, что формой напоминает такой предмет» [Ефремова, 2000: 1058].

Таким образом, оба словаря объясняют значение слова *яйцо* как средство размножения разного рода организмов, нечто употребляемое в пищу и любой предмет, похожий по форме.

В словаре символов фиксируются такие значения яйца как «происхождение, бытие, универсальный символ тайны сотворения мира, возникновения жизни в первоначальной пустоте» [Тресиддер, 2001: 432].

1) Впервые слово *яйцо* появляется в самом первом предложении главы «Роды», которое при этом выделено в отдельный абзац.

Вольф Карлович жил в яйце.

Расположенное таким образом предложение и использование в нем такого приема как алогизм привлекает читательское внимание. В данном контексте лексема *яйцо* обретает дополнительный оттенок значения – ‘место для жизни’. Уже первое употребление показывает, что в тексте слово приобретает особое лексическое значение, далекое от общеязыкового.

2) Далее говорится, что профессор не помнит, когда появилось яйцо, так как *в яйце время не текло и потому не имело значения*. Соответственно, значение слова дополняется еще одним значением – ‘место без времени’.

3) Третье употребление – рассказ о причинах возникновения яйца. Доктор увидел, как умерла его пациентка, когда у здания университета случился переворот. *Он помнит, как радужная верхушка впервые засияла не то нимбом, не то зонтиком над его беззащитной лысиной*. Тогда яйцо еще

не имело форму собственно яйца. Однако оно кажется профессору *радужным*, чем-то похожим на *нимб*. Такие характеристики, несомненно, несут в себе положительную коннотацию, меняют нейтральную окраску лексемы *яйцо*. Сравнение с *зонтиком* над *беззащитной лысиной* говорит о том, что яйцо способно выполнять функции защиты. Таким образом, добавляется семантический компонент ‘защитник’.

4) Далее профессор пытается смыть с университетской колонны следы крови своей пациентки и терпит неудачу.

В этот момент оно и появилось впервые – яйцо. Нежно и переливчато засияло над профессором тонкой полусферой размером с Грунину плошку для отстаивания творога. Светлое, легкое, необычайно уютное, оно приглашало примерить себя, как шляпу. Заинтересованный Лейбе был не против. Он позволил себе едва заметно вытянуть шею – и яйцо почувствовало, приблизилось, опустилось на макушку. Мягкое тепло разлилось от темени к щекам, подбородку, затылку, и дальше, по шее, в грудь и в ноги. Профессору внезапно стало как-то пронзительно-спокойно и светло, будто вернулся в лоно матери.

В данном контексте яйцо предстает перед читателем в виде *тонкой полусферы, размером с плошку для отстаивания творога и шляпы*. Такие сравнения позволяют сделать яйцо материальным, на фоне других материальных объектов оно становится зримым, приравнивается к чувственно-воспринимаемому образу. Этот эффект достигается также путем использования определений, описывающих яйцо по его физическим характеристикам (*тонкое, светлое, легкое, теплое*). Такие характеристики не только овеществляют яйцо, но и дают его общую положительную оценку, действуя в совокупности с определениями: *уютное, теплое, мягкое*.

Яйцо описывается не только с точки зрения автора, но и с точки зрения самого профессора Лейбе, так как в тексте представлено описание его ощущений: *внезапно стало как-то пронзительно-спокойно и светло, будто вернулся в лоно матери*. В этом описании интересно сочетание

пронзительно-спокойно. Одно из переносных значений слова *пронзительный*, зафиксированное в словаре Ефремовой: «сильно, глубоко действующий на чувства, волнующий» [Ефремова, 2000: 597]. Таким образом, можно заключить, что яйцо дарило профессору необыкновенно сильное спокойствие, которое автор сравнивает с материнским лоном. Можно сказать, что лексема *яйцо* в этом значении приближается к своему основному общеязыковому, природному – вместилище еще нерожденного организма.

Стоит отметить, что яйцо это не только некий предмет, а нечто живое, способное действовать. Такой вывод помогают сделать глаголы, описывающие поведение яйца: *приглашало примерить, почувствовало, приблизилось, опустилось*.

Таким образом, данный контекст дополняет значение лексемы *яйцо* следующими значениями: ‘нечто прозрачное’, ‘живое’, что ‘дарит спокойствие’.

5) Далее профессор все больше знакомится с яйцом, узнает о его особенностях и способностях. Яйцо скрыло от профессора кровавое пятно на колонне, вернуло его в дореволюционную реальность с чистой университетской площадью и улыбающимися студентами.

Яйцо все больше напоминает живой организм: *оно читало мысли профессора и слушалось желаний, оно чрезвычайно умно*.

Следовательно, данный контекст добавляет семантические компоненты: ‘нечто послушное’, ‘умное’, ‘обладающее способностью читать мысли’.

6) Следующий контекст показывает, что яйцо обладало и минусами.

Так получилось, что из-за него профессору пришлось отказаться от практики. Выяснилось, что яйцо и практическая медицина абсолютно несовместимы. Читать лекции или обсуждать диагнозы можно было и со скорлупой на голове. Но для того чтобы осмотреть больного, требовалось непременно ее снять: сквозь плотные милосердные стенки профессор не

видел болезнь, а наблюдал пациента крайне упитанным и пышущим здоровьем.

Глагол в безличной форме *пришлось* показывает, что профессор не хотел терять возможность помогать людям. Интересно, что яйцо в этом отрывке начинает приобретать иные внешние характеристики – его стенки теперь *плотные*, хотя раньше были легкими и прозрачными.

Поначалу профессор пытался снимать и вновь надевать яйцо, но после перестал. *Скоро Вольф Карлович почувствовал, что яйцу подобное жонглирование не нравится. После очередного обхода в клинике, много раз снятое и вновь надетое на голову профессора, оно становилось мутным, сияние его грустнело и тухло. Однажды после операции Лейбе даже испугался, заметив на гладкой поверхности тонкие волоски трещин, но тревога оказалась напрасной – стоило поносить яйцо, не снимая, несколько дней, как трещинки затянулись. Однако проблема была очевидна: яйцо ставило его перед выбором.*

Профессора Лейбе *пугали* изменения в яйце, он чувствовал свою вину, в том, что яйцо *мутнело, а его сияние грустнело и тухло*. С точки зрения Вольфа Карловича, в этом контексте в лексеме *яйцо* актуализируется сема ‘нечто, что легко потерять’.

Профессору еще кажется, что яйцо зависит от него, хотя сам он зависим в гораздо большей степени. Яйцо *ставит его перед выбором* – шантажирует, подчиняет своей воле. Профессор выбирает жизнь в яйце и полностью отказывается от практики. Таким образом, данный контекст добавляет лексеме *яйцо* еще одно значение ‘шантажист’.

7) Следующий контекст показывает, как меняется яйцо.

Иногда просыпался по ночам в страхе – не пропало ли? Нет, яйцо не пропадало. Наоборот, постепенно росло и крепло, все теснее прилегая к хозяину и срастаясь с ним: из достаточно плоской верхушки выросли стенки, плотнее и надежнее закрывая Вольфа Карловича от окружающего мира – сначала по грудь, затем по пояс. Видимо, скоро яйцо должно было

вырасти во всю длину его тела и замкнуться. Что будет после – профессор не знал. Наверное, наступит абсолютное счастье.

Яйцо: росло, крепло, прилегалo к хозяину, закрывало от внешнего мира. Интересно, что Вольфа Карловича это не пугало, он наоборот ждал *абсолютного счастья*. Пугала его только возможность утратить любимое существо – яйцо.

8) Далее стоит рассмотреть контексты, в которых ситуация взаимодействия профессора и яйца сильно меняется.

По сюжету профессор был отправлен в ссылку в Сибирь, в это время яйцо все больше крепло, его сияние становилось ярче, а само оно почти замкнулось. Однако в поезде профессор знакомится с главной героиней – Зулейхой. Она беременна. Рожать ей пришлось на безлюдном берегу Ангары на голой земле, а Вольф Карлович был единственным человеком, который мог помочь. В этот момент ему пришлось снять яйцо.

Подлетевшее сзади яйцо ласково касается его спины: я здесь, я жду. Роженица тихо мычит и роняет голову набок, изо рта ее падает нитка слюны. А вот это совсем нехорошо. Вольф Карлович резким движением плеча отстраняет яйцо: чуть позже, я занят.

Яйцо все еще ласково с профессором, но напоминает о себе. Отношение же профессора к яйцу уже не такое трепетное, но отстраняет его *резким движением*. Доктор Лейбе сосредоточен на спасении жизни.

Оставленное без внимания яйцо трется о спину настойчивее. Профессор только дергает плечом: кто бы там ни был, умоляю, не сейчас.

Далее яйцо уже не просто *касается* плеча, а *трется* о спину. Эти глаголы наглядно демонстрируют нарастание интенсивности действий яйца и его настроение, кажется, что это нечто теряет терпение. Затем яйцо уже *тычется*, но и профессор Лейбе настроен решительно: он *отбрасывает* его назад движением плеча. Противостояние все усиливается.

Стоит отметить, что глаголы *трется* и *тычется* характерны для описания поведения домашних животных. *Трется* о своего хозяина обычно

кошка или собака, а *тычется* лошадь или теленок. Использование этих глаголов указывает, что яйцо пока не опасно, оно только требует внимания профессора.

Что-то обхватывает Вольфа Карловича сзади, мягко и одновременно сильно. Он оборачивается. Яйцо, приподняв над землей свой купол и развернув его основанием к Лейбе, прилепилось к спине, как огромная присоска, вибрирует, хочет всосать. Он не может скovyрнуть его с себя и отбросить подальше – руки заняты... Крупно дергает спиной, плечами, будто стряхивая с загривка вцепившегося туда хищного зверя. Из яйца несет какой-то смутный низкий гул, в нем что-то кричит, свистит, ноет.

В этом контексте яйцо уже *обхватывает, прилепляется и хочет всосать*. Эти глаголы описывают *хищное* поведение яйца, автор сравнивает его с *присоской и зверем*. Яйцо теряет черты домашнего питомца, становится диким. Данная градация действий также показывает упорство яйца, оно готово на все ради достижения своей цели.

К описанию яйца добавляется звуковая характеристика: *какой-то смутный низкий гул, в нем что-то кричит, свистит, ноет*. Подобные звуки могут отражать злость и страдания яйца, это описание еще больше роднит яйцо со зверем. В тоже время эти глаголы (вместе с глаголом *всосать*) наводят на мысль о некоем пугающем механизме.

Таким образом, данный контекст добавляет лексеме *яйцо* еще несколько смысловых компонентов: ‘нечто упрямое’, ‘хищный зверь’, ‘некий механизм’.

9) В ходе борьбы отношение профессора к яйцу абсолютно меняется, он считает его *глупым*. В этот момент яйцо окончательно теряет всю привлекательность в глазах профессора и читателя.

Яйцо полностью овладело головой Лейбе – наделось на нее, как толстый чулок. Профессор чувствует во рту теплую слизь, в носу – тяжелый тухлый запах, в ушах – равномерное чавканье от вибрирующих

стенок яйца. Ощущает, как его края ползут к шее. Решило меня задушить, понимает запоздало. За измену.

Яйцо из легкой сферы превратилось в толстый чулок. На ощупь оно становится похожим на теплую слизь, которая пахнет тухлым и издает чавкающие звуки. Данная характеристика абсолютна противоположна изначальной, яйцо будто открывает свою истинную сущность. Теперь оно хочет задушить профессора. Тухлый запах отсылает к общеупотребительному значению слова *яйцо*. Тухлое яйцо – часть реального мира. Чавкающие звуки подчеркивают хищные намерения яйца, оно буквально ест доктора.

Этот контекст добавляет следующие значения: ‘нечто слизкое и тухлое’, ‘способное убить’.

10) Последний отрывок, в котором используется лексема *яйцо* – сцена его гибели.

Крик ребенка нарастает, звенит, наливается мощью – и яйцо вдруг лопается на голове у Лейбе, как переполненный воздухом резиновый шар. Осколки скорлупы, обрывки пленки, куски слизи, тяжелые брызги летят в разные стороны. Вольф Карлович кашляет и хрипит, со свистом втягивая воздух. Его легкие вновь дышат, глаза – видят, уши – слышат. Отдышавшись, он оглядывается, ищет глазами ошметки разорвавшегося яйца – их нет..

В этом отрывке яйцо теряет всю свою силу, становится просто резиновым шаром, неживым предметом. Оно распадается на осколки скорлупы, обрывки пленки, куски слизи – такое физиологичное описание напоминает реальное рождение организма из яйца, в этой оболочке теряется необходимость, живое существо теперь может справиться без него. Стоит отметить, что все эти остатки сразу исчезают. Можно предположить, что это показывает нереальность существования яйца, подтверждает, что оно было лишь плодом воображения доктора.

Таким образом, можно сделать вывод о динамичности образа яйца, его развитии. Данное развитие отражается в глаголах, описывающих действия яйца (*отпредлагает примерить* до *всасывает* и *душит*) и в определениях (от *невесомое* и *прозрачное* до *толстое*, *тухлое*). Можно сказать, что яйцо становится полноценным персонажем романа, обладающим собственным сложным характером.

Спектр значений данного символа включает в себя противоположные семантические компоненты: ‘нечто легкое и прозрачное’ / ‘нечто слизкое и тухлое’, ‘нечто послушное’ / ‘нечто упрямое’, ‘нечто, что дарит спокойствие’ / ‘нечто способное убить’. Однако стоит заметить, что до конца нельзя определить сущность символа **яйцо**, даже детальное его описание не дает читателю точного представления о его сути, яйцо невозможно соотнести ни с одним предметом реального мира, что подчеркивает его принадлежность к миру фантазий и страхов профессора Лейбе.

Стоит отметить, что анализируемая лексема вступает в синонимические связи. В данном тексте синонимом *яйца* является *скорлупа*. Об этом свидетельствуют примеры: *читать лекции или обсуждать диагнозы можно было и со скорлупой на голове / наблюдение идеального мира через спасительную скорлупу / ненадолго высунуть кончик носа из-под скорлупы*.

Данная синонимия свойственна не только конкретно этому художественному тексту, но и общеупотребительному языку, так как она создается на основе метонимического переноса. Скорлупа – часть яйца.

Лексема *яйцо* вступает и в антонимические связи, которые в данном случае для общего языка не характерны. Антагонистом яйца и своеобразным контекстуальным антонимом становится *колокольчик*, который предупреждает профессора, что стоит обратить внимание на реальность, вернуться в жизнь. Этот колокольчик и позволяет Лейбе сбросить с себя яйцо, хотя было это непросто.

Можно сказать, что яйцо – символ сумасшествия, внешних и внутренних сил, меняющих человека.

Таким образом, результаты проведенного анализа единицы можно представить в виде следующей таблицы:

Критерий	Символ романа «Зулейха открывает глаза»
	Яйцо
Сильная позиция	-
Повторяемость	+
Синонимия	+
Антонимия	+
Определения	+
Предметная семантика	-

Так автор трансформирует и усложняет значение слова, отказываясь от актуализации его архетипического значения, характерного для русской и мировой культур.

2.3.2 Символизация знака эпохи (*колбаса*)

Слово *колбаса* встречается в тексте романа 47 раз, что говорит о высокой частотности этого слова. Лексема *колбаса* в основном используется как деталь, характеризующая одного из персонажей, судьба которого имела большое влияние на развитие событий в жизни главного героя – Авиатора Платонова, а также как знак эпохи, вызывающий разнообразные эмоции (от зависти до отвращения).

1) Первое употребление лексемы *колбаса* в тексте романа «Авиатор» встречается уже в первой главе. Главный герой только просыпается после размораживания, в его сознании мелькают разные образы и ситуации. Один из образов – кусок колбасы.

Или совсем уж фантасмагория: кому-то дают по голове куском колбасы, и вот этот человек катится по наклонной плоскости, катится и не может остановиться, и от этого качения кружится голова...

В данном контексте кусок колбасы используется как орудие, которым можно ударить человека по голове. Вследствие этого удара человек *катится по наклонной плоскости*. Контекст дает читателю возможность понимать это выражение двояко – буквальное значение (движение вниз) и фразеологическое значение («быстро опускаться морально и нравственно») [Мокиенко, 2007: 279].

Стоит отметить, что все это кажется герою *фантасмагорией*. Толковый словарь Ушакова определяет это слово как «причудливое, бредовое видение» [Ушаков, 2000: 936], а словарь Ефремовой как «причудливое видение, существующее только в воображении, нечто нереальное» [Ефремова, 2000:902]. Следовательно, герою эта ситуация кажется невозможной в реальности.

2) Второй раз слово *колбаса* появляется в воспоминаниях еще совсем слабого и больного героя. Перед его глазами появляется сцена: человек режет колбасу кружками и запивает водкой. Сам герой еще не знает, почему вспоминает это, и кто этот человек.

Человек сидит за столом. Виден в дверную щель: ссутулившись, режет колбасу ровными кружками, один за другим отправляет их в рот. Скорбная трапеза. Вздохнув, наливает в кружку водки, опрокидывает одним махом, чмокает.

В этом отрывке колбаса – часть *скорбной трапезы*. Это просто закуска, от которой человек не получает удовольствия, он *грустно запивает* ее водкой.

3) Далее колбаса появляется в описании коммунальной квартиры и ее жильцов. Платонов вспоминает:

В комнату справа от залы поселили Николая Ивановича Зарецкого, сотрудника колбасной фабрики. Он был человеком тихим, но малоприветным.

Мылся редко, и от него исходил стойкий несвежий дух. Носки, чтобы не изнашивались, лишний раз тоже не стирал, зато штопал их довольно часто, выходя для этого на кухню. На кухне Николай Иванович в основном, стало быть, штопал носки и беседовал, а питался исключительно в своей комнате – колбасой, принесенной с фабрики.

Николай Иванович работал с колбасой и ел только колбасу, причем *исключительно в своей комнате*. Это подсказывает читателю, что колбасу он прятал, не хотел ни с кем делить на кухне, она была в то время дефицитным продуктом.

4) В следующих воспоминаниях о Зарецком главный герой подробнее описывает этого человека и его «отношения» с колбасой.

Зарецкий по вечерам тихо пил водку и закусывал колбасой. Звук набрасываемого на петлю крючка, шорох расстилаемой газеты, бульканье огненной воды. Однажды пьяный Зарецкий рассказал мне, что проносит колбасу через проходную в кальсонах. Под рубахой опоясывается веревкой. К этой веревке спереди привязывает на нитке колбасу и засовывает в кальсоны.

С тех пор как я узнал о способе проноса колбасы, боялся, что он пригласит меня на ужин. Нальет водки, предложит закусить колбасой – тут-то меня и вырвет... Напрасно я боялся: эти пиры Валтасара проходили в одиночку.

Для того, чтобы съесть колбасу, Зарецкий запирался в своей комнате (звук *крючка*), что тоже указывает на дефицитность продукта, придает колбасе значение чего-то незаконного, украденного, скрываемого. Таким образом, лексему дополняют значения ‘дефицитный продукт’ и ‘нечто, что нужно прятать’. Колбаса становится частью ежевечернего ритуала Зарецкого, обязательным атрибутом.

Описание способа выноса колбасы с фабрики снижает образ колбасы. С точки зрения главного героя, от такой колбасы может стошнить. Эта его

оценка добавляет к основному значению семантический компонент 'нечто тошнотворное'.

Сравнение же с пиром Вальтасара отсылает читателя к библейскому сюжету о вавилонском императоре. Вальтасар во время пира по случаю своей коронации использовал ритуальные сосуды в качестве посуды, чем осквернил их и совершил кощунственный поступок. Этот поступок в конечном счете привел его к гибели.

5) В другой раз колбаса появляется в тексте, после того как Зарецкий доносит на отца Анастасии, возлюбленной главного героя. Отца увозят, а Платонов идет в комнату к Зарецкому.

Я подошел к двери Зарецкого и дернул за ручку. Она оказалась запертой изнутри на крючок. Я дернул ее двумя руками, и крючок слетел. Зарецкий сидел, сложив руки на столе. Стол был чист, на нем не было даже колбасы.

В данной ситуации отсутствие колбасы подчеркивает важность происходящего и серьезность настроя самого Зарецкого. Колбаса была атрибутом его обычного вечера, но этот вечер таким не был.

6) Далее слово *колбаса* используется в описании найденного трупа Зарецкого. Его нашли недалеко от *колбасной* фабрики, обвязанного веревкой для *колбасы*. Однако Платонов не сказал, для чего эта веревка и почему на Зарецком были расстегнуты штаны.

Я мог бы, конечно, рассказать следователю, что покойный-то выносил с фабрики в кальсонах колбасу. Выйдя из проходной – он сам это пьяным описывал, – спускался по крутому берегу к реке, где безлюдно. Расстегивал штаны, отвязывал свою колбасу и дальше уже нес ее в руках. Всё это очень понятно: ходить с колбасой в штанах неудобно. Расскажи я это, Трешников пришел бы к простому выводу, что Зарецкий в том пустынном месте оказался не единственным любителем колбасы. Что в наше голодное время сотрудник колбасной фабрики пал жертвой чьей-то любви к этому изделию.

Ведь то, что колбасы на поясной веревке не нашли, говорило о том, что ее забрали.

Этот контекст в очередной раз подчеркивает дефицитность колбасы, теперь колбаса приобретает значение ‘то, ради чего можно убить’. Умер Зарецкий, конечно, не из-за колбасы, но Платонов считает, что в то время такое действительно могло случиться.

7) Далее герой вновь мельком вспоминает Зарецкого, упоминая колбасу.

Вот Настя говорила, что все наши беды начались с Зарецкого. Но, в отличие от Воронина, я не чувствую к Зарецкому ненависти. Жалость чувствую – смешанную, может быть, с презрением, но – жалость. Как он своей колбасой, запершись, давился – его ведь только пожалеть можно. Уж не знаю, что в его слабых мозгах замкнуло и почему он на профессора донес...

В этом контексте колбаса получает значение ‘то, чем можно давиться’. Кажется, что Зарецкий совсем и не любил колбасу, ел и не хотел есть. Вся его жизнь состояла из этой колбасы, за что его *только пожалеть можно*.

Чтобы выразить свою жалость, Платонов даже думает нарисовать портрет Зарецкого – человек склонился над колбасой. Колбаса становится единственной характеристикой этого человека, всюду сопровождает его образ.

Сидящий оплакивает нечто (может быть, свою жизнь), и водка с колбасой – тому единственные свидетели. Черты лица тонки. Плечи сутулы. Пока он молчит, облик его возвышен – таков, возможно, каким задумывался. А Зарецкий молчит. Не слышно его блевания, гадких слов. И думаешь: мысли, в которые он погружен, высоки. А колбаса – так, суровая необходимость. Потребность тела.

Этот контекст меняет образ колбасы, придает лексеме значение ‘свидетель горя’. Колбаса лишается своей дефицитности, перестает казаться роскошью, теперь это часть аскетичного существования Зарецкого – суровая

необходимость, потребность тела. Таким образом, **символ** колбаса включает в себя противоположные значения ‘дефицитный продукт’ и ‘потребность тела’.

8) В следующий раз *колбаса* появляется в тексте романа, когда Платонов просит Гейгера описать убийство Зарецкого. В этом отрывке *колбаса* приобретает еще несколько значений: ‘то, что придает уверенность’ (*Кто знает, может быть, с колбасой в штанах потерпевший и вправду чувствовал себя увереннее. Повышалась, может, его самооценка.*), ‘то, что привлекает внимание’ (*Человек с колбасой в России всегда привлекает внимание, а в 1923 году особенно.*). В этот момент читатель все еще не знает истинных причин смерти Зарецкого, а Гейгер считает, что того убили из-за колбасы, так как колбаса была знаком финансового благополучия в то время, редким продуктом.

9) Последний раз лексема *колбаса* встречается в тексте для описания самого момента убийства Зарецкого. Его убил главный герой, отомстив за отца своей возлюбленной.

Я склонился над ним. Он лежал на спине. Ноги его были согнуты в коленях и едва заметно подрагивали. Из растянутых штанов выпирала колбаса. Преодолевая отвращение, я оторвал ее и бросил в Ждановку. На всплеск подплыли две утки. С сожалением следили за расходящимися кругами.

В этом контексте не появляется новых значений для лексемы *колбаса*, но подчеркивает разницу между оценками этого предмета с точки зрения Платонова и остального мира. У главного героя колбаса вызывает только отвращение, когда для других это желанный продукт. Даже утки с *сожалением следили* за тем, как тонет колбаса.

Стоит отметить, что в тексте исследуемого романа лексема *колбаса* не вступает в синонимические и антонимические связи. Кажется, что это главный атрибут, определяющий Зарецкого.

Лексема *колбаса* во всех контекстах романа обозначает реальный предмет, но значение этого слова усложняется благодаря оценкам разных персонажей. Хотя прямых определений к слову автор не использует, колбаса вызывает эмоции героев (например, отвращение или зависть). Эти эмоциональные состояния передаются, например, при помощи глаголов *склонился, вырвет, бросил, давился*.

Значения символа **колбаса**, которые актуализируются в тексте романа, тесно связаны с восприятием колбасы в то время. В Российской Империи, Советском Союзе и Российской Федерации, сменявших друг друга на протяжении XX века, простые люди всегда особенно относились к колбасе. Она ассоциировалась с сытостью, достатком и даже роскошью. За колбасой стояли в очередях, а человек, евший колбасу каждый день, непременно был особенным. Колбасу можно определить как знак эпохи.

Для Зарецкого колбаса не была роскошью, это была его часть – часть быта, ужина и характера. Колбаса формировала его привычки: он выносил ее на веревке в штанах, не ел на кухне, запирался с ней в комнате.

Таким образом, можно сказать, что *колбаса* в тексте романа символизирует собой низменные человеческие качества и потребности.

Результаты анализа данного символа можно представить в таблице:

Критерий	Символ романа «Авиатор»
	Колбаса
Сильная позиция	-
Повторяемость	+
Синонимия	-
Антонимия	-
Определения	+
Предметная семантика	+

Символические значения слов *яйцо* и *колбаса* в текстах романов позволяют авторам дать яркие характеристики персонажам, сделать их образы более сложными и глубокими. Эти символы отражают особенности мировосприятия героев, показывают их внутренние переживания и интересы, обозначают повороты судьбы.

Выводы:

В романах современных российских писателей Г. Яхиной и Е. Водолазкина важную роль играют слова с символическими значениями. Авторы используют как обновленные традиционные символы, так и создают собственные индивидуально-авторские.

В их творчестве можно выделить схожие пути символизации, например, обновление традиционных символических значений слов. Однако при создании индивидуально-авторских символов наблюдаются различия.

Всего в работе было проанализировано 158 словоупотреблений в 59 контекстах романов, которые включают лексемы с обновленным традиционным и индивидуально-авторским символическим значением.

Среди традиционных символов, обновляемых в тексте романов можно выделить **мед** и **книгу**. Символ **мед** используется в романе «Зулейха открывает глаза», в котором его традиционное значение ‘чувство’ передается не через описание меда как «хмельного напитка», а через *сладость*, *липкость* и *вязкость* меда как вещества. Символ романа «Авиатор» – **книга** – дополняется новым, авторским значением ‘описание быта конкретной эпохи’.

Центральным символом романа «Авиатор» является неологизм начала XX века, который активно использовался в речи лишь в данную эпоху, уже в конце века слово считалось устаревшим. Центральный символ романа Г. Яхиной представлен фразой *открывать глаза*, являющейся

фразеологизмом в общем языке. Такая развернутая форма нетипична для символа.

Еще одним символом романа «Зулейха открывает глаза» является **яйцо**. В его основе лежит лексема, отсылающая к древним архетипам. Однако автор не актуализирует архетипическое символическое значение, а создает новое – индивидуально-авторское.

В романе «Авиатор» Е. Водолазкин тоже выбирает лексему с традиционным для культуры значением, которое, правда, существует лишь в сознании народа, но не фиксируется словарями. *Колбаса* является знаком ‘сытости’ эпохи начала и конца XX столетия.

Заключение

Для языка художественной литературы характерна смысловая и эмоциональная насыщенность. Слово в художественном произведении обретает особую значимость и выполняет особую – эстетическую – функцию.

Велика роль контекста в процессе создания новых, добавочных значений слова в тексте. Как отмечал Б. А. Ларин, «сочетание слов дает смысл больший, чем простая сумма значений отдельных слов» [Ларин, 1973: 37]. Слово, обретающее наибольшую смысловую глубину, становится символом.

Данная категория активно изучается исследователями-лингвистами. Сложность и неоднозначность символа породила множество определений, а образная природа символа привела к тому, что его часто рассматривают в системе смежных категорий.

В лингвистике выделяют два типа символических значений: традиционное и индивидуально-авторское. Традиционные символы тесно связаны с культурой и мифом, их основа архетипична. Индивидуально-авторские символы создаются непосредственно в контексте произведения.

Для формирования символического значения слова важными оказываются несколько факторов. Среди них можно выделить частоту повторяемости символизируемого слова в тексте, его контекстуальное окружение, синонимические и антонимические связи. Не менее важными оказываются авторские выделения слова, то есть размещения его в сильных позициях текста: эпиграф, заглавие, название глав, абсолютное начало и конец текста. Необходимо обращать внимание и на сохранение образной основы символа, которая позволяет вместить и выразить весь спектр значений символа в лаконичной форме.

Для современной российской прозы характерно обращение к лексике с символическим значением. Современные авторы не только включают в свои произведения традиционные символы, обновляя и обогащая их устоявшиеся значения, но и создают свои индивидуально-авторские символы.

В данной работе под индивидуально-авторским символическим значением слова понимаются те новые значения, которые были привнесены писателем в традиционные символы (например, обновление символов **мед** в значении 'любовь' и **книга** в значении 'жизнь'), а также индивидуально-авторские символические значения, создаваемые в тексте произведения в словах, не являющихся традиционными для русской культуры символами, то есть их переносное значение не зафиксировано в толковых словарях русского языка (*авиатор*).

В языке романов Е. Водолазкина и Г. Яхиной можно выделить как общие тенденции при обновлении и создании символического значения – обращение к традиционному для русской культуры символу и обновление его содержания, так и индивидуальные.

Всего было проанализировано 158 словоупотреблений в 59 контекстах романов, содержащих лексемы с обновленным традиционным и индивидуально-авторским символическим значением.

В результате данного исследования было выявлено, что при создании символического значения слова индивидуальные черты проявляются и в выборе основы, на которую будут накладываться дополнительные смыслы. Например, символы **мед** и **книга**, обновленные авторами в их произведениях, берут свое начало от традиционного поэтического образа, представленного в русской литературе метафорой, сравнением или эпитетом.

Символ **яйцо** (из романа «Зулейха открывает глаза») изначально обладает культурно-архетипическим значением, фиксируемым в словарях, однако автор трансформирует это значение и привносит в него индивидуальные смыслы.

Символическое значение слова *колбаса*, создаваемого в романе «Авиатор», образуется путем приращения смыслов к знаку эпохи. Автор романа отмечает, что колбаса была значимым элементом быта начала и конца XX века. Можно сказать, что она была знаком 'сытой жизни'.

Ключевым символом романа Е. Водолазкина является **авиатор**. Слово *авиатор* было неологизмом в начале XX века – в эпоху развития авиации «тяжелее воздуха». Слово *авиатор* активно использовалось лишь в то время, быстро устарело и было заменено словом *летчик*. В настоящее время словари фиксируют это слово как устаревшее.

Особенно интересна возможность символизации целого выражения, которая продемонстрирована в романе Г. Яхиной. Многими исследователями отмечается, что символ должен обладать лаконичной формой, однако здесь центральным символом романа становится фраза *открывать глаза*.

Таким образом, исходя из результатов исследования символических значений романов «Авиатор» и «Зулейха открывает глаза» можно заключить, что индивидуально-авторским символом в данных произведениях становятся традиционный поэтический троп, слово с культурным или архетипическим значением, знак эпохи, неологизм или фраза.

Процесс символизации в языке романов Е. Водолазкина «Авиатор» и Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» идет двумя путями: обновление традиционных символов и создание индивидуально-авторских символических значений. Современные авторы активно используют символы в своих произведениях, что позволяет достичь смысловой насыщенности и неоднозначности, а также передать концептуальные идеи и замысел в лаконичной форме.

Список использованной литературы:

1. Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа. – М.: Наука, 1985. – 400 с.
2. Аверинцев С. С. Символ / С.С. Аверинцев // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – 826-831с.
3. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. – М.: Флинта, 2010. – 224 с.
4. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука 1988. – 341с.
5. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс / Н. Д. Арутюнова, М. А. Журинская // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.
6. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
7. Бабенко Л. Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
8. Баженова И. С. Эмоции. Прагматика. Текст: Монография / И. С. Баженова. – М.: Менеджер, 2003. – 392 с.
9. Белый. А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
10. Болотнова Н. С., Бабенко И. И. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль: Монография. – Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета, 2001. – 331 с.
11. Валгина Н. С. Теория текста. – М.: Логос, 2003.– 280 с.
12. Веселовский А. Н. Избранные статьи. – Л.: Художественная литература. – 572 с.
13. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – 656 с.
14. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой / В. В. Виноградов // Поэтика русской литературы. – М., 1976. – 511с.
15. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. – М.: УРСС, 2009. – 325 с.

16. Власевская И. А. Роль символа в анализе и интерпретации художественного текста // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. – 2009, – 64-69 с.
17. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования: Монография. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 348 с.
18. Горшков А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. – М.: Астрель, 2006. – 367 с.
19. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. – М.: Наука 1983. – 225 с.
20. Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина. – М.: Наука, 1969. – 387 с.
21. Гримова О. А. Особенности функционирования нарративных интриг в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор» / О. А. Гримова // Новый филологический вестник. – М.: ООО «Издательство Ипполитова», 2017. – 48-58 с.
22. Добрынина М. В. Метафора и символ // Язык и текст в парадигмах науки и культуры / Под ред. Н.Ф. Крюковой. – Тверь: ТГУ, 2005 – 24-27 с.
23. Зельцер Л. З. Символ – инструмент анализа художественного произведения: Учебное пособие по спецкурсу / Л. З. Зельцер. – Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1990. – 158 с.
24. Зельцер Л. З. Выразительный мир художественного произведения: научное издание. – М.: Эра, 2001. – 452 с.
25. Золян С. Лингвистическая поэтика и общая теория языка (о контекстно-зависимой семантике и текстоцентричной лингвистике) // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. – М.: 2016, – 85с.
26. Колесов В. В. Философия русского слова. – СПб., 2002.– 477 с.
27. Колодина Н. И. Символ в художественных произведениях // Понимание как усмотрение и построение смыслов. – Тверь: ТГУ, 1996. – 40-45 с.
28. Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. – М.: Наука, 1986. – 256 с.

29. Кожина М. Н. Художественно-образная речевая организация / М. Н. Кожина // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта, 2003. – 694 с.
30. Кравченко Э. Я. Символ и его функционирование в художественном тексте. – М.: РУДН, 2002. – 147-160 с.
31. Кривоносова М. А. Змей как способ репрезентации общекультурных визуальных и авторских символических значений в поэзии Максимилиана Волошина // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология № 6., 2014. – 55-62с.
32. Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. – Л.: Художественная литература, 1973. – 288 с.
33. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – 376с.
34. Лосев А. В. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
35. Лосев А. В. Знак. Символ. Миф. – М.: Издательство Московского университета, 1982. – 480 с.
36. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб, 2001. – 208 с.
37. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Избранные статьи Т.1. – Таллин: Александра, 1992. – 472 с.
38. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970. – 285 с.
39. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – СПб.: Искусство, 1994 – 339 с.
40. Маглий А. Д. Времени нет. Евгений Водолазкин / А. Д. Маглий // Вопросы литературы № 2. – М.: Автономная некоммерческая организация: Редакция журнала критики и литературоведения «Вопросы литературы», 2016. – 18-33 с.
41. Маркова Т. Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): Монография. – М.: МГОУ, 2003. – 268 с.
42. Маслова В. А. Лингвокультурология. – М.: Академия, 2001. – 208 с.

43. Медведева А. В. Символическое значение как тип значения слова (на материале русских и английских обозначений обиходно-бытовых ситуаций, предметов и явлений материальной культуры). – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2000. – 190 с.
44. Мухин М. Ю. Лексическая статистика и концептуальная система автора. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2010. – 232 с.
45. Насрутдинова Л. Х. Между реализмом и постмодернизмом: Переходные явления в русской прозе конца XX века. – Казань: КГУ, 2010. – 140 с.
46. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики: Учебное пособие к курсам языкознания, лексикологии, теоретической грамматики / М. В. Никитин. – СПб.: Научный центр проблем диалога, 1996. – 756 с.
47. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ. – М.: Русский язык, 1988. – 300 с.
48. Панченко О. Н. Лингвистический анализ художественного текста. – М.: Просвещение, 1998. – 111 с.
49. Пищальникова В. А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект: Учебное пособие / В. А. Пищальникова. – Барнаул: АГУ, 1992. – 73 с.
50. Попова Н. Н. Античные и христианские символы. – СПб.: Аврора, 2003. – 66 с.
51. Потемня А. А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 623 с.
52. Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя. – СПб.: Издательство СПбГУ, 1997. – 264 с.
53. Сергеева Е. А. Метафора и метафора-символ в поэтических циклах А. А. Блока.– Л., 1990. – 220 с.
54. Сковородников А. П. Экология русского языка. Монография. – Красноярск: СФУ, 2016 – 338 с.
55. Татарinov А. В. Литературный процесс есть! / А. В. Татарinov // Двадцать первый век. Итоги литературного десятилетия: язык – культура – общество. – Ульяновск, 2011. – 277-287 с.

56. Темиршина О. Р. Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии. М.: МНЭПУ, 2009. – 182 с.
57. Тодоров Ц. Теории символа. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1998. – 408 с.
58. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 176 с.
59. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
60. Харитоновна Е. Ю. Трактовка поняття «символ» в лінгвістическ // Вестник МГОУ №1., 2014. – 8 с.
61. Фуксон Л. Ю. Проблема інтерпретації і ціннісна природа літературного произведення: Монографія. – Кемерово, 1999. – 128 с.

Електронні ресурси:

1. Алексеев А. В. Символическое значение слова в этимологии и истории русского языка [Электронный ресурс] // Вестник Брянского государственного университета, 2016. – 107-112 с. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26941561> (дата обращения: 25.03.2018)
2. Арязмова О. В. Языковая личность писателя-билингва и ее отражение в романе Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» [Электронный ресурс] // Слово. Грамматика. Речь. № 16 – М.: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 2015. – 38-40 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24406070> (дата обращения: 15.04.2018)
3. Безрукавая М. В. Современная русская проза: проблема метода: Монография. [Электронный ресурс] – Краснодар: НЧОУ ВПО «Кубанский социально-экономический институт», 2015. – 100 с. URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=25270030> (дата обращения: 15.04.2018)
4. Котлов А. К. Современная русская реалистическая проза: трансформации, модификации или мутации? [Электронный ресурс] // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова № 3. – Кострома, 2010. – 137-139 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=15583794> (дата обращения: 17.04.2018)

5. Котлов А. К. Современная «традиционная» русская проза: некоторые аспекты эволюции [Электронный ресурс] // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова № 2. – Кострома, 2011. – 141-145 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=17846182> (дата обращения: 17.04.2018)
6. Кротова Д. В. Модели интерпретации проблемы времени в современном романе: «Лавр» Е. Водолазкина, «Миусская площадь» М. Голубкова [Электронный ресурс] // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – М.: Московский государственный областной университет, 2017. – 96-105. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=30039919> (дата обращения: 08.04.2018)
7. Кумышева Л. Ч., Кучукова З. А. Этногендерный аспект романа Гузель Яхиной «Зулейха открывает глаза» [Электронный ресурс] // Литературное обозрение: история и современность № 6. – Махачкала: Дагестанский государственный педагогический университет, 2016. – 19-21 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29953291> (дата обращения: 08.04.2018)
8. Подлубнова Ю. С. Современный литературный процесс: часть 2. Проза 2000-х гг. [Электронный ресурс] – Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2009. – 94 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19996939> (дата обращения: 08.04.2018)
9. Спивак Р. С. Современная русская проза в диалоге с русской классикой XIX века [Электронный ресурс] // Филологические заметки. – Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2008. – 25 с. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21408896> (дата обращения: 06.02.2018)

Словари и справочная литература:

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 806 с.
2. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-образовательный. – М.: Русский язык, 2000. – 1209 с.

3. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов: Изд. 5-е, испр. и дополн. – Назрань: Пилигрим, 2010. – 485 с.
4. Иванова Н. Н., Иванова О. Е. Словарь языка поэзии (образный арсенал русской лирики XVIII–начала XX в.)– М.: ООО «Издательство Астрель», 2004. – 666 с.
5. Мелетинский Е. М. Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
6. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Большой словарь русских поговорок. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. – 784 с.
7. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов: На основе русской художественной литературы XVIII – XX веков. – М.: Эдиториал УРСС, 2007. – 248 с.
8. Тресиддер Дж. Словарь символов. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.
9. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. – М.: Альта-Принт, 2000. – 1216 с.
10. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – М.: Прогресс, 1987. – 672 с.

Источники:

1. Водолазкин Е. Г. Авиатор. – АСТ, 2016. – 416 с.
2. Яхина Г. Ш. Зулейха открывает глаза. – АСТ, 2017. – 512 с.